Die Trouvèrehandschrift R

Die Handschrift Paris, Bibl. nat. fr. 1591

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgades
genehmigt von
der Philosophischen Fakultät
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

von
JOHANN SCHUBERT
aus Köln am Rhein

- 1 9 6 ~~3~~ -

1964

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546413_0024

Die Trouverehandschrift R

Die Handschrift Paris, Bibl. nat. fr. 1591

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgades
genehmigt von
der Philosophischen Fakultät
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

von
JOHANN SCHUBERT
aus Köln am Rhein

- 1 9 6 3 -

1. Gutachter: Prof. Dr. F. Gennrich

2. Gutachter: Prof. Dr. H. Osthoff

3. Gutachter: Prof. Dr. E. Lommatzsch

Tag der mündlichen Prüfung: 8. Juli 1964

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis..... 3

Literaturverzeichnis..... 5

Abkürzungsverzeichnis..... 8

Einführung..... 9

Die wichtigsten altfranzösischen Liederhandschriften mit Notation.... 13

Die Beschreibung der Handschrift

Allgemeines..... 15

Geschichtliches..... 16

Der Einband und das Pergament..... 17

Die Einrichtung der Handschrift..... 18

Der Buchschmuck..... 21

Die Textschreiber..... 22

Die Notenschreiber..... 23

Die Faszikelfolge..... 25

Lokalisierung und Datierung..... 29

Die Untersuchung der Melodien

Zur Methode..... 33

Der erste Faszikel

Der Bestand..... 37

Die Melodien..... 43

Der zweite Faszikel

Der Bestand..... 67

Die Melodien..... 71

Der dritte Faszikel

Der Bestand..... 97

Die Melodien.....101

Der vierte Faszikel

Der Bestand..... 120

Die Melodien..... 123

Der fünfte Faszikel

Der Bestand..... 149

Die Melodien..... 152

Rückblick..... 178

Anhang

Die Unica der Hs R..... 187

Alphabetisches Namenregister..... 198

Alphabetisches Sachregister..... 200

Nach den Raynaud-Zahlen geordnete
Übersicht der behandelten Lieder..... 202

Literaturverzeichnis

P. Aubry, Le Chansonnier de l'Arsenal, Paris (1909)

J. Beck, Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères,

Le Manuscrit du Roy, I. Reproduction phototypique, Pensilvania Press (1938)

Le Chansonnier de Cangé, I. Reproduction phototypique, Paris (1927)

R. Berger, Canchons und Partures des altfranzösischen Trouvère Adam de la Halle, I. Canchons, (1900)

H. Besseler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance,in Hdb. der Musikwissenschaft, Potsdam (o. J.)

W. Bittinger, Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes, in literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen, Bd.XI (1953)

F. Gennrich, Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder, in ZrPh 41 (1921)

- , Internationale mittelalterliche Melodien, in ZMw 11(1929) 259 und 321

- , Trouvère-Lieder und Motettenrepertoire, in ZMw 9 (1926) 8 und 65

- , Die altfranzösische Rotrouenge, Halle(1925)

- , Zu den altfranzösischen Rotrouengen, in ZrPh 46 (1926) 355

- , Die altfranzösische Liederhandschrift London,Brit. Mus. Egerton 274, in ZrPh 35 (1926)

- , Die Repertoiretheorie, in Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 66 (1956) 81

- , Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle (1932)

- , Simon d'Authie, ein pikardischer Sänger des 13. Jahrhunderts, in ZrPh 67 (1951)

- , Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters, in Vorb.

G. Gröber, Die Liedersammlungen der Troubadours, in "Romanische Studien 2 (1877) 337

A. Jeanroy, Bibliographie sommaire des Chansonniers français du Moyen Âge, in "Les Classiques français du Moyen Age" 18 (1918)

- , Le Chansonnier d'Arras, in Société des anciens textes français, Paris (1925)

A. Jeanroy et A. Langfors, Chansons inédites tirées du Manuscrit français 1591 de la Bibliothèque nationale, in "Romania" 44 (1915-17) 454

A. Langfors, Recueil général des jeux-partis français, Paris (1926)

- , Mélanges de poésie lyrique française, in "Romania" (mehrere Jahrg. seit 1926)

F. Ludwig, Die geistliche nicht liturgische, weltliche einstimmige und mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, in Adlers Hdb. der Musikgeschichte, Frankfurt (1924)

P. Meyer et G. Raynaud, Le Chansonnier de St. Germain-des-Près, in Société des anciens textes français, Paris (1892)

H.J. Moser, Lehrbuch der Musikgeschichte, Berlin (1936)

F. Noack, Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock in der refrainhaltigen altfranzösischen Lyrik, in "Ausg. und Abh." 98 (1899)

M. Omont, Inventaire des manuscrits de Claude Dupuy, in "Bibliothèque de l'ecole des chartes"76 (1915) 526

L. Pinck, Verklingende Weisen, Lothringer Volkslieder, Bd. 1 (1926)

G. Raynaud, Bibliographie des Chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles, 2 Bde. Paris (1883)

E. Schwan, Die altfranzösischen Liederhandschriften, Berlin (1886)

H. Spanke, G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, Leiden (1955)

M. Spaziani, Il Conzoniere francese di Siena, in "Biblioteca dell' Archivum Romanicum, Bd. 46, Florenz (1957)

S. Solente, Les Manuscrits des Dupuys, in "Bibliothèque de l'ecole des chartes" 88 (1927) 177

G. Steffens, Die altfranzösische Liederhandschrift von Siena, in Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 88 (1892) 305

O. Ursprung, Die katholische Kirchenmusik, in Hdb. der Musikwissenschaft

Joh. Wolf Handbuch der Notationskunde, Bd. 1 Leipzig (1913)

E. de Coussemaker, Les oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle, Paris (1872) CAdam

A. Scheler, Trouvères belges du XIIe au XIVe siècle, Louvain (1876) Scheler I

- , Trouvères belges, nouvelle série (1879) Scheler II

F. Fath, Die Lieder des Chastelain de Couci, Heidelberg (1883)

F. Gennrich, Musikwissenschaftliche Studien-Bibliothek GStB

- , Lateinische Liedkontrafaktur, in GStB 11, Darmstadt (1956) GLk

F. Gennrich,	Aus der Formenwelt des Mittelalters, in GStB 7, Darmstadt (1953) Langen (1962)	GForm
- ,	Übertragungsmaterial zur Rhythmik der Ars antiqua, in GStB 8, Darmstadt (1954)	GRhyt
- ,	Die autochthone Melodie, in GStB 21, Langen (1963)	GaM
- ,	Exempla altfranzösischer Lieder, in GStB 17 Darmstadt (1958)	GEx
- ,	Die Chansons des Thibaut de Champagne, Langen (1963)	GTh
- ,	Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang, in "Das Musikwerk" 2 (1960)	GTM
- ,	Altfranzösische Lieder, in Sammlung romanischer Übungstexte, Tübingen Bd.I (1955) Bd. II (1956)	GaL
Th. Gerold,	La musique au Moyen Age, in Class., Paris (1923)	Ger I
- ,	Histoire de la musique, (1936)	Ger II
G. Huet,	Chansons de Gace Brulé, Paris (1902)	HuGa
- ,	Chansons et Descort de Gautier Dargies Paris (1912)	HuDa
A. Jeanroy et A. Långfors	Chansons satiriques et bachiques du XIIIe siècle, in Class., Paris (1921)	JeLa
H. Peterson-Dyggve	Gace Brulé, Helsinki (1951)	PetGa
- ,	Moniot d'Arras et Moniot de Paris, Helsinki (1951)	PetMon
H. Spanke,	Eine altfranzösische Liedersammlung, in Romanische Bibliothek 22, Halle (1925)	SpLs
G. Steffens,	Die Lieder des Trouveors Perrin d'Angecourt, Halle (1905)	Steff
H. Waitz,	Gedichte von Gillebert de Berneville, in Festgabe für G. Gröber (1899) S.39-118	Waitz
A. Wallensköld,	Les Chansons de Conon de Bethune, Helsingfors (1891)	WaCon
- ,	Les Chansons de Thibaut de Champagne, Roi de Navarre, Paris 1925	WaThib
L. Wiese,	Die Lieder des Blondel de Nesle, Dresden (1904)	Wiese
E. Winkler,	Die Lieder Raouls de Soissons, Halle (1914)	Winkler
H. Peterson-Dyggve,	Onomastique des Trouvères, in "Annales Academiae Scientiarum Fennicae" Bd. XXXI Helsinki(1934)	
U. Aarburg,	Die Singweisen des Blondel de Nesle, Diss.Ffm.1945	

A b k ü r z u n g s v e r z e i c h n i s

Hs, Hss	Handschrift, -en
fol.	Folio
pag.	Pagina
S.	Seite
Mel.	Melodie
DA	Diplomatischer Abdruck
FA	Faksimile, -ausgabe
Tt.	Text, - ausgabe
Übtr.	Übertragung
[ ]	hinzugefügt oder hinzuzufügen
( )	ausgelassen oder auszulassen
Bd., Bde.	Band, Bände
Abh.	Abhandlung
Art.	Artikel
Hdb.	Handbuch
Anh.	Damit wird auf den Anhang dieser Arbeit verwiesen, wo die Melodien der Unica der Hs R wiedergegeben sind
Rayn.	Zählung der altfranzösischen Lieder nach G. Raynauds Bibliographie
ZMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft
Mf	Musikforschung
ZrPh	Zeitschrift für romanische Philologie
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart

E i n f ü h r u n g

Eine stattliche Anzahl von Handschriften gibt uns heute noch die Möglichkeit, uns mit der altfranzösischen Liedkunst des Mittelalters vertraut zu machen. Es handelt sich dabei fast ausschließlich um sogenannte Sammelhandschriften, die Lieder verschiedener Autoren in ungeordneter, aber auch in mehr oder weniger geordneter Reihenfolge enthalten. Wenn eine Ordnung angestrebt wurde, dann ist sie meist nach den Autorennamen oder alphabetisch nach den Liedanfängen durchgeführt.

Eine große Anzahl der Lieder ist in mehreren Handschriften überliefert. Die verschiedenen Fassungen eines Liedes weichen in den einzelnen Handschriften oft stark voneinander ab; sie unterscheiden sich in der Güte der Überlieferung. Die "musikalische Textkritik"[1.] versetzt uns in die Lage, eine Lesart zu ermitteln, die der authentischen Fassung zumindest sehr nahe kommt. Die kritische Betrachtung mehrerer Lieder läßt erkennen, daß keinesfalls eine Handschrift stets die beste Lesart bietet, und eine andere wegen ihrer allgemein schlechten Überlieferung für die Edition der Lieder nur eine unbedeutende Rolle spielt. Gute und schlechte Fassungen können in ein und derselben Handschrift nebeneinander auftreten. Die musikalische Textkritik muß von Fall zu Fall über die Güte einer überlieferten Lesart entscheiden.

Voraussetzung für die textkritische Betrachtung einer Melodie ist aber das Vorhandensein von Vergleichsmaterial; das ist leider eine Notwendigkeit, die sich nicht immer erfüllen läßt. In solchen Fällen wäre die Möglichkeit von Nutzen, sich anhand einer ausführlichen Handschriftenbeschreibung über die Qualität anderer in dem betreffenden Teil einer Handschrift enthaltener Melodien unterrichten zu können, die auf dem gleichen Wege und aus derselben Quelle in die Handschrift gelangt sind, aber durch das Vorhandensein von Parallelüberlieferungen Auskunft über die Güte der

---

1.) Die musikalische Textkritik ist der neueste Zweig der musikwissenschaftlichen Mittelalterforschung, sie ist die musikwissenschaftliche Parallele zur literarischen Textkritik; vgl. W. Bittinger, Studien zur musikalischen Textkritik (1953), GaM S. IX ff

Überlieferung geben.

Als Grund für die unterschiedliche Qualität der Überlieferungen kommt der Umstand in Betracht, daß die Handschriften in den seltensten Fällen ein einheitliches Ganzes darstellen. Vielmehr bestehen die umfangreichen Sammelhandschriften der altfranzösischen Liedkunst meist aus mehreren Teilen, die aus verschiedenen Quellen stammen. Durch die Ordnung der Lieder nach irgendwelchen Ordnungsprinzipien kam es dann zu einer Vermischung der qualitativ unterschiedlichen Überlieferungen. Eine Untersuchung dieser Erscheinungen wird man zunächst am besten an einer Musikhandschrift vornehmen,die einen ungeordneten (und damit ursprünglichen) Eindruck macht, d. h. an einer Handschrift, die kein Ordnungsprinzip erkennen läßt und offensichtlich aus mehreren Teilen besteht. Eine Handschrift, die diese Merkmale aufweist, ist die Handschrift Paris, Bibl. nat. fr. 1591 (=Hs R).

Eine wesentliche Lücke in der Erforschung der altfranzösischen Liedkunst besteht darin, daß brauchbare Handschriftenbeschreibungen fehlen.Die Beschreibungen im ersten Band der Bibliographie von G. Raynaud[1.)], auf die heute leider immer noch verwiesen werden muß, umfassen selten mehr als zehn Zeilen. Sie ist ebenso wie die Arbeit Ed. Schwans[2.)] über das verwandtschaftliche Verhältnis und die Entstehung der altfranzösischen Liederhand - schriften eine rein philologische Untersuchung auf Grund der Texte. Für musikwissenschaftliche Studien tatsächlich verwendbare, ausführliche Beschreibungen der Handschriften, die auch die Melodien berücksichtigen, existieren nicht. Das mag vor allem daran liegen, daß man aus Unwissenheit der altfranzösischen Liedkunst oft nicht die Bedeutung beimißt, die ihr in der Musikwissenschaft ihrem Wert nach eigentlich zusteht.

Die Denkmäler der Trouvèrekunst sind so zahlreich überliefert, daß sie ein klares und lückenloses Bild dieser Epoche der abendländischen Musikgeschichte ermöglichen. Die Kontrafaktur[3.)] gibt uns genügend Beweise an die Hand, daß das Schaffen der Trouvères nur Teil einer umfassenderen musikalischen Kunst auf inter-

---

1.) G. Raynaud, Bibliographie des Chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles, 2Bde. Paris (1884)
2.) Ed. Schwan, Die altfranzösischen Liederhandschriften, (1886)
3.) F. Gennrich, Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters, in Vorbereitung

nationaler Ebene[1] war. Als ritterliche Standeskunst war sie an keine nationalen Grenzen gebunden, so daß wir berechtigt sind, die aus der Betrachtung der altfranzösischen Liedkunst gewonnenen Erkenntnisse analog auf den provenzalischen, mittellateinischen und mittelhochdeutschen Zweig der mittelalterlichen Monodie anzuwenden.

Der Trouvèrekunst kommt dank ihrer umfassenden Überlieferung nicht nur bei der Erforschung der mittelalterlichen Monodie eine besondere Bedeutung zu, sondern gar manche Trouvèreweise begegnet uns auch als Kontrafaktum in der geistlichen mehrstimmigen Musik des Mittelalters, sei es als Conductus, oder sei es als Tenor einer Motette. Die altfranzösische Liedkunst hat aber auch die folgenden Epochen der Musikgeschichte beeinflußt.Die Kunst der Trouvères, der Troubadours und der Minnesänger lebte nicht nur als "verbürgerlichter Absenker"[2] in meistersängerlichen Institutionen weiter. Manche Weise drang in die Instrumentalmusik ein und trat als Tenor in den Orgeltabulaturen des 15. Jahrhunderts in Erscheinung. Die Formenlehre[3] zeigt uns, wie die musikalischen Formen der mittelalterlichen Monodie, die z. T. damals erstmalig ausgebildet worden waren, von späteren musikgeschichtlichen Epochen übernommen und weiterentwickelt wurden, um sich teilweise bis in die neueste Zeit hinein nachweisen zu lassen.

So kommt die systematische Erforschung der Denkmäler der Trouvèrekunst über den eigentlichen Bereich dieser Kunst hinaus dem Wissen um die mittelalterliche Monodie zugute. Sie liefert aber auch wichtige Hinweise für die gesamte Musik des Mittelalters und späterer Zeiten und schafft damit die Voraussetzung für eine gebührende Würdigung der folgenden Musikepochen; denn eine solche ist nur möglich, wenn die Vorstufen ausreichend bekannt sind, und die verdienstvollen Neuerungen eines Meisters oder seiner Zeit als organische Weiterentwicklung des Vorangehenden bewertet werden können.

Die Hs R unterscheidet sich in vielem wesentlich von anderen Trouvèrehandschriften. Sie ist mit vielen Mängeln behaftet und

---

1.) F. Gennrich, Internationale mittelalterliche Melodien, in ZMw 9 (1929) S. 259-296 und 321-348
2.) H. J. Moser, Lehrbuch der Musikgeschichte, Berlin (1936) S.48
3.) F. Gennrich, Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle (1932) S. 263 ff.

wurde darum von der Forschung meist wenig beachtet. Da aber oft Abweichungen und Fehler in der Überlieferung aufschlußreiche Tatsachen zutage fördern, erscheint die Untersuchung der Hs R dazu angetan, wichtige Hinweise für die mittelalterliche Überlieferungspraxis geben zu können.

Zu den Beispielen ist folgendes zu bemerken: Aus Gründen der Raumersparnis mußten die Beispiele auf das Wesentlichste beschränkt bleiben. Wenn die Parallelüberlieferungen weitgehend übereinstimmen, wurden nur eine oder zwei geeignete Fassungen für die Gegenüberstellung mit der Lesart der Hs R ausgewählt. Um bessere Vergleichsmöglichkeiten zu schaffen, wurden die Schlüssel zum großen Teil versetzt. Im allgemeinen benutzten die mittelalterlichen Musikhandschriften Systeme mit vier Linien; wenn der Ambitus es verlangte, wurden in den Beispielen fünflinige Systeme benutzt, um Schlüsselwechsel zu vermeiden. Außerdem wurde fast immer die originale Notenschrift beibehalten, weil ihre Übertragung in moderne Notation durch die mensuralen Werte und durch die Taktstriche bei Verschiebungen der Tonreihen die Übersicht wesentlich erschwert hätten.

Die den Notenbeispielen beigefügten Liedtexte wurden in der Lautung der Hs R oder einer Parallelhandschrift übernommen.

Die wichtigsten altfranzösischen Liederhandschriften mit Notation

Bei der Erforschung der mittelalterlichen Liedkunst hat sich zum bequemeren Zitieren der Handschriften die Zuteilung von Sigeln als zweckmäßig erwiesen. Da die Zuteilung der Sigel z. T. unterschiedlich erfolgt, wurde für die Benennung der Handschriften in dieser Arbeit auf die ausführlichste und vor allem systematische Zusammenstellung der altfranzösischen Liederhandschriften[1.)] zurückgegriffen.

A = Arras, Bibl. munic. 657 (Chansonnier d'Arras)

D = Rom, Bibl. vat. Reg. Christ. 1490

K = Paris, Bibl. de l'Arsenal 5198 (Chansonnier de l'Arsenal)
FA. P. Aubry, Le Chansonnier de l'Arsenal, Paris (1909)

L^b= Bern, Stadtbibl. 231
DA. Rochat, in Jahrbuch für romanische und engl. Literatur

L^p= Paris, Bibl. nat. fr. 765

M = Paris, Bibl. nat. fr. 844 (Manuscrit du Roi)
FA. J. B. Beck, Le Manuscrit du Roi, Bd. 1 Pennsylvania Press

N = Paris, Bibl. nat. fr. 845

O = Paris, Bibl. nat. fr. 846 (Chansonnier Cangé)
FA. J. Beck, Le Chansonnier Cangé Bd. 1, Paris (1927)

P = Paris, Bibl. nat. fr. 847

Q = Paris, Bibl. nat. fr. 1109

R = Paris, Bibl. nat. fr.1591

T = Paris, Bibl. nat. fr. 12615 (Chansonnier de Noailles)

U = Paris, Bibl. nat. fr. 20050 (Chansonnier de St. Germain)
FA. P. Meyer et G. Raynaud, Le Chansonnier de St.-Germain-des Près, in Société des anciens textes français, Paris (1892)

V = Paris, Bibl. nat. fr. 24406

1.) F. Gennrich, Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder, in Zeitschrift für romanische Philologie, 41 (1921) S. 339 ff.

W = Paris, Bibl. nat. fr. 25566, beginnend mit fol. 10r

X = Paris, Bibl. nat. nouv. acqu. fr. 1050
(Manuscrit Clairambault)

Z = Siena, Bibl. com. H. X. 36
DA. G. Steffens, Die altfranzösische Liederhandschrift von Siena, in Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 88 (1892) S. 305-360
Tt. M. Spaziani, Il Canzoniere francese di Siena, in Biblioteca dell' "Archivum Romanicum", Bd. 46, Florenz (1957)

a = London, Brit. Mus. Egert. 274
DA. und Übtr. F. Gennrich, in Zeitschrift für romanische Philologie 35 (1926) S. 412-444

i = Paris, Bibl. nat. fr. 25566 bis fol. 9v einschl.

DIE BESCHREIBUNG DER HANDSCHRIFT

Allgemeines

Das Manuskript 1591 des "fonds français" der Nationalbibliothek in Paris ist eine reine Musikhandschrift. Sie enthält keine Prosatexte, sondern nur altfranzösische Lieder verschiedener Autoren und repräsentiert ein stattliches Musikdenkmal der Trouvèrekunst. Die vollständige Signatur der Handschrift lautet:Paris,Bibl. nat. fr. 1591 (anc. 7613). Sie wird mit dem Handschriftensigel "R" belegt.

Die neue Foliierung zählt von fol. 1 bis 184; fol. 64 ist doppelt gezählt, und man unterscheidet darum zwischen fol. 64 und fol. 64 bis. Eine alte Foliierung, die eine einfache Überprüfung der Handschrift auf ihre Vollständigkeit hin ermöglichen würde, ist leider nicht vorhanden. Die äußere Beschaffenheit des Manuskripts macht aber einen guten Eindruck und läßt nicht den Verdacht der Unvollkommenheit aufkommen.

Ebenso wie eine alte Foliierung fehlt auch ein originaler Index. Heute enthält die Handschrift 236 Lieder mit Notation,darunter befinden sich sieben Doppeleintragungen. Folgende Lieder wurden zweimal in die Hs R aufgenommen: fünf Lieder des Thibaut de Champagne, Rayn.[1.)] 1469 auf fol. 29 und 79, Rayn. 360 auf fol. 72 und 170, Rayn. 1479 auf fol. 73 und 170, Rayn. 1440 auf fol. 74 und 77, Rayn. 1410 auf fol. 76 und 183, und zwei Lieder des Adam de la Halle, Rayn. 1661 auf fol. 108 und 168 und Rayn. 500 auf fol. 131 und 161.

Außer den 236 Liedern mit Notation enthält die Handschrift noch 17 Jeux partis, zu denen aber nur die Texte überliefert werden, Notation ist nicht vorgesehen.Sie bilden keine besondere Lage, sondern schließen sich auf fol. 16 unmittelbar an das Ende des vorangehenden Liedes an.Ebenso unvermittelt wird auf fol. 27 die Eintragung der mit Notation versehenen Lieder fortgesetzt.

1.) Die Lieder werden hier nach der Zählung in der Raynaudschen Bibliographie zitiert: G. Raynaud, a.a.O. Bd 2; Neuausgabe durch H. Spanke, Leiden (1955)

Die 17 Jeux partis stellen also keinen Fremdkörper in der Handschrift dar. Sie sind aber - wie später noch festgestellt werden wird - in die fortlaufende Reihenfolge der Trouvèrelieder des ersten Faszikels eingeschoben.

Geschichtliches

Die Angaben G. Raynauds zur Geschichte der Handschrift erschöpfen sich in der Mitteilung, daß die Handschrift "a appartenu aux frères Dupuy". Dieser Name steht in latinisierter Form, nämlich "Puteanus", auf dem oberen Rand von fol. 1r. Dem Familiennamen sind aber noch als Abkürzung des Vornamens die Buchstaben "Cl" vorangestellt. Demnach bezieht sich der Besitzervermerk nicht auf die Brüder Pierre Dupuy (1582-1651) und Jacques Dupuy (1591-1656), sondern auf deren Vater Claude Dupuy (1546-1594)[1.], einen Pariser Rechtsgelehrten. Das "Inventaire de sa succession" vom 20. Januar 1595 enthält ein "Inventaire de la Bibliothèque"[2.] Dieses Bibliotheksverzeichnis, von dem Buchhändler Denys Duval angefertigt, besteht aus 17 Blättern, die ab fol. 7 als besondere Lage dem Nachlaßverzeichnis eingegliedert sind. Aus dem Dokument geht hervor, daß sich die Hs R beim Tode des Vaters schon im Besitz der Familie Dupuy befand. Die Söhne erbten die Bibliothek des Vaters, und es war vor allem Pierre Dupuy, der sich um die Bibliothek bemühte und sie vergrößerte. Er war Geschichtsforscher und Bibliothekar an der königlichen Bibliothek in Paris. Im Jahre 1645 gliederte er die Familienbibliothek als "Collection Dupuy" der "Bibliothèque du Roy" ein, ohne daß aber die Familie die Eigentumsrechte an der Kollektion verlor. Die Hs R hatte damals die Signatur: Coll. Dupuy 203. Erst im Jahre 1657, nach dem Tode des Bruders Jacques, gingen die Bestände der Kollektion durch Kauf in den Besitz des Königs über. Der Kaufpreis für die Handschrift betrug 7 ecus und 6 sous. In dem Katalog von Clément

---

1.) S. Solente, Les manuscrits des Dupuys, in "Bibliothèque de l'ecole des chartes, 88 (1927) S. 177
2.) M. Omont, Inventaire des manuscrits de Claude Dupuy, in "Bibliothèque des chartes, 76 (1915) S. 526-531

aus dem Jahre 1682 trug die Handschrift bereits die Signatur: Bibl. du Roy 7613.

Für die Zeit vor 1595 sind keine urkundlichen Belege beizubringen. Möglicherweise befand sich die Handschrift schon längere Zeit im Besitz der Familie Dupuy. Die Familie stammt aus St. Galmier en Forez, einem kleinen Ort zwischen Lyon und St.Etienne. Der Name Dupuy bezieht sich vielleicht auf den etwa 70 Kilometer südwestlich von St. Galmier gelegenen Ort Le Puy, so daß der Familienname einer Herkunftsbezeichnung gleich kommt.

Der Einband und das Pergament

Der heutige Einband der Handschrift stammt aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Die Deckel haben die Größe 258 : 176 mm. Sie sind mit braunem Leder überzogen; die Ränder ziert ein goldenes Rankenmuster. Der Lederüberzug der Deckel bildet mit dem Buchrücken ein Stück. Jedoch ist der Rücken rot gefärbt und trägt in Goldprägung den Titel "Les Chansons de Thibaud, Comte de Champagne, Roi de Navarre". Durch die fünf Bünde, die die Handschrift zusammenhalten, teilt sich der Buchrücken in sechs gleichmäßig große Felder. Der Titel nimmt das zweite Feld von oben ein. Die übrigen Felder enthalten jeweils den Buchstaben N mit einer übergeordneten Krone. Nach Angaben der Nationalbibliothek deuten diese Zeichen darauf hin, daß der Einband unter der Regierung Napoleon I. (1804-1814) angefertigt wurde.

Die Frage, ob die Handschrift in früherer Zeit ungebunden war, läßt sich nicht eindeutig beantworten. Die Beamten der Nationalbibliothek in Paris konnten darüber keine Auskunft geben; auch die Urkunden, in denen die Hs R erwähnt wird, machen keine diesbezüglichen Angaben. Die erste Seite des Manuskripts zeigt keine Beschädigungen, die darauf schließen ließen, daß die Handschrift lange Zeit ungebunden war. Sie muß mindestens in einer schützenden Hülle aufbewahrt worden sein. Diese Hülle hat möglicherweise auch die Signatur der Collection Dupuy getragen, die man nämlich auf der ersten Seite oder auch an einem anderen Ort in der Handschrift vergeblich suchen würde. Wenn angenommen wird, daß ein fester Einband vor 1800 nicht vorhanden war, dann ist

auch das Fehlen des letzten Blattes des die Handschrift beschließenden Ternios erklärlicher. Bei der Untersuchung der Faszikelfolge wird davon noch die Rede sein.

Das verwendete Pergament ist von unterschiedlicher Stärke. Bei dünnen Blättern scheint die Schrift der Rückseite durch. Es liegt keine ausgesuchte Qualität vor. An verschiedenen Stellen weist das Pergament kleine Löcher auf; die größeren Löcher wurden vor der Zubereitung des Pergaments vernäht. Auf fol. 85 ist der Nähfaden später entfernt worden. Die Blätter wurden derart zu Lagen zusammen gefügt, daß die gegenüberliegenden Seiten entweder beide Haar- oder beide Fleischseiten waren. Die Haarseiten sind in ihrer Struktur oft so unterschiedlich, daß man verschiedene Pergamentsorten vermuten könnte. Die Handschrift scheint nach ihrer Fertigstellung nicht beschnitten worden zu sein, da die Blätter von unterschiedlicher Größe sind. Die Blattgröße schwankt zwischen 240 : 170mm und 245 : 175mm[1.]. Die Blatträndер sind nur in wenigen Fällen beschädigt. Die äußeren, oberen Ecken von fol. 112 - 114 und fol. 128 sind mit einem scharfen Gegenstand mehrere Male willkürlich eingeschnitten, so daß kleine Teile fehlen. Die Eintragungen sind dadurch aber nicht beschädigt worden. Die Ränder derjenigen Blätter, die vom Rande eines Felles stammen, verlaufen zuweilen ungleichmäßig. Diese Ungleichmäßigkeiten sollten wahrscheinlich durch die Beschneidung der Handschrift nach der Fertigstellung beseitigt werden.

Die Einrichtung der Handschrift

Der Schriftspiegel hat das Format 168 : 108 mm. Er ist oben, unten und an beiden Seiten durch einfache Linien begrenzt. Diese Linien sind mit einer Zirkelspitze in das Pergament eingeritzt. Auf die gleiche Art entstanden auch die Zeilenlinien. Die Abstände der Linien sind durch Zirkelstiche am äußersten Rand der Blätter festgelegt. Im allgemeinen sind in einem Schriftspiegel

---

1.) Die von G. Raynaud angegebene Blattgröße von 245 : 171mm kann nur als durchschnittliche Abmessung gelten; vgl. G. Raynaud, a.a. O. Bd I, S. 139

25 Zeilenlinien vorgezogen. Da die Textschreiber die untere Begrenzungslinie des Schriftspiegels noch zusätzlich für die Eintragung einer Textzeile benutzen, besteht eine Seite im Normalfall aus 26 durchlaufend geschriebenen Zeilen. Abweichungen von dieser Norm kommen am Ende der Handschrift vor und werden bei der Besprechung der Faszikel noch ausführlich vermerkt.

Für die Eintragung der Notenlinien und der Notation läßt der Textschreiber über der Textzeile zwei Zeilen unbeschrieben. Die Notensysteme bestehen aus vier roten Linien, deren Abstände so bemessen sind, daß jeweils zwei Zwischenräume einer Textzeile entsprechen, d. h., daß die untere und die dritte Linie eines Notensystems bei genauer Eintragung der Notenlinien sich mit den in das Pergament eingeritzten Zeilenlinien decken. Das ist aber nur sehr selten der Fall, weil die Herstellung der Notensysteme meist sehr nachlässig erfolgte. Der mittlere Zwischenraum der Systeme ist regelmäßig etwas enger als die beiden äußeren. Das läßt auf eine rationelle Herstellung der Notensysteme schließen. Für diese Arbeit muß dem Rubrikator ein Werkzeug zur Verfügung gestanden haben, das ihm das gleichzeitige Ziehen der vier Linien eines Systems erlaubte. Nur die Existenz eines solchen Gerätes kann nämlich die gleichmäßige Abweichung aller vier Linien von der geraden Richtung und die ebenso gleichmäßige Korrektur eines solchen Versehens erklären, wie es z. B. auf fol. 64v und auf fol. 65r der Fall ist. Für die Eintragung der Notenlinien benutzte der Rubrikator, wie in den meisten Musikhandschriften dieser Zeit, eine rote Tinte.

Wenn dem Textschreiber am Ende einer Seite nur noch die beiden Zeilen verblieben, die er eigentlich über der nun folgenden Textzeile für die Eintragung der Notation freilassen mußte, so erhöht er in diesem Falle für die betreffende Seite die Zeilenzahl auf 27. Umgekehrt erniedrigt sich die Zeilenzahl auf 25, wenn am Ende der Seite nur noch eine Zeile übrig war, und Notation folgen mußte.

Nur die ersten Strophen der Lieder sind mit Notation versehen; der Text der folgenden Strophen ist fortlaufend geschrieben. Die zweiten Strophen knüpfen teilweise unmittelbar in derselben Zeile an die ersten Strophen an, mitunter beginnen sie auch mit einer neuen Zeile. Die verschiedenen Textschreiber zeigen in dieser Hinsicht unterschiedliche Gewohnheiten. Die Strophenanfänge

sind durch Majuskeln hervorgehoben. Die Jeux partis (fol. 16r - 26v) sind fortlaufend notiert; der Textschreiber hat keinen Raum für Notation freigelassen.

Die Lieder von fol. 1v bis 61r sind mit Autorennamen versehen. In manchen Fällen werden diese Angaben durch die Parallelüberlieferungen als falsch ausgewiesen. Da die Eintragungen der Autorennamen mitunter auch über den Schriftspiegel hinausragen, könnte man vermuten, daß die Namen nachgetragen sind. Doch gewinnt man bei der Betrachtung des Originals der Handschrift nicht diesen Eindruck. Die Namen sind mit der gleichen roten Tinte geschrieben, mit der auch die Notenlinien eingetragen wurden; sie stammen also von der Hand des Rubrikators. Im allgemeinen benutzte dieser für die Eintragung den freigebliebenen Rest der Zeile, in der das vorangehende Lied endete. Reichte der Raum nicht aus, und konnte der Rubrikator dem Namen keine kürzere Form geben, so schrieb er auf dem Rand weiter. Es scheint, daß der Textschreiber in einigen Fällen den hinter dem Ende des vorangehenden Liedes verbleibenden Raum schon als zu klein erkannte. Gelegentlich läßt er nämlich vor einem Liedanfang eine Zeile frei. Das ist aber auch noch in dem Teil der Handschrift der Fall, der keine Autorennamen mehr enthält. Die Eintragung der Autorennamen ist ab fol. 62r unterlassen worden, obwohl mindestens bis fol. 75, dem Ende des zweiten Faszikels, ebensoviel Raum dafür zur Verfügung stand wie im vorangehenden Teil der Handschrift.

Die Schrift des Rubrikators ist der Schrift des Textschreibers derart ähnlich, daß beide möglicherweise eine Person waren. Doch fehlt für die Beurteilung ein wichtiger Faktor: durch die Kürze der Verfasserangaben kann man keinen Gesamteindruck von der Schrift des Rubrikators gewinnen. Wenn die Schreiber auch in der Ausführung der einzelnen Buchstaben übereinstimmen, so ist die Personalunion von Textschreiber und Rubrikator doch nicht unbedingt sicher.

Der Buchschmuck

Obwohl die Hs R keine Prachthandschrift ist, verzichtet sie doch nicht auf einen bescheidenen Buchschmuck, der uns in der künstlerischen Ausgestaltung der Liedinitialen entgegentritt. Diese sind abwechselnd in blauer oder roter Farbe ausgeführt. Wenn der Buchstabenkörper blau gehalten ist, dann ist das ihn umgebende Rankenwerk von roter Farbe; umgekehrt sind die roten Initialen mit blauen Verzierungen versehen. Ebenfalls abwechselnd blau und rot sind die Majuskeln der Strophenanfänge. Ihnen fehlt aber jeglicher ornamentaler Schmuck. Dadurch sind die kleinen Buchstaben noch kenntlich, durch die der Textschreiber den Illuminator wissen ließ, welchen Buchstaben er an die betreffende Stelle setzen mußte. Solche Schreiberhinweise lassen sich für die Initialen an den Liedanfängen nicht feststellen.

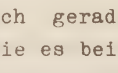
Größer und prächtiger als die Liedinitialen erscheinen die Initialen am Anfang der Handschrift und auf fol. 37, wo - wie sich später noch ergeben wird - eigentlich eine neue Handschrift beginnt. In beiden Fällen ist der Buchstabenkörper blau, der ihn umgebende ornamentale Schmuck ist in Gold ausgeführt. Die linken Blattränder von fol. 1r und 37v sind unterhalb der großen Initialen mit Randleisten versehen, die in den Farben Rot, Blau und Gold gehalten sind. Wenn auch die Initialen noch keine bildlischen Darstellungen aufweisen, so verraten doch die Randleisten mit ihrer gradlinigen Straffheit die frühe gotische Buchkunst.

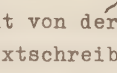
So ist auch das Figurenwerk in Form realer Darstellungen, das die Zwischeninitialen verziert, die von fol. 40v bis 75v auftreten, ein wesentliches Element gotischer Buchmalerei. Diese Zwischeninitialen erscheinen innerhalb der ersten Strophen. Sie fallen nicht regelmäßig mit dem Beginn eines neuen Verses oder gar mit dem Anfang eines Strophengliedes zusammen, sondern treten nur gelegentlich auf. Zweifellos stammen sie von der Hand des Textschreibers; sie sind mit derselben schwarzen Tinte hergestellt und verraten kein künstlerisches Talent. Die primitiv gezeichneten Gesichtsprofile, die den weit in die Notensysteme hochragenden anspruchslosen Buchstabenformen beigeordnet sind, machen ganz und gar den Eindruck dilettantischer Spielerei. Sie sind auf keinen Fall nachgetragen, da die rote Tinte, mit der die Notenlinien gezeichnet sind, über der schwarzen Tinte des Text-

schreibers liegt. Diesen Zwischeninitialen ist keine besondere Bedeutung beizumessen.

Die Handschrift enthält sonst keinen Buchschmuck, obwohl die Blattränder genügend Raum dafür geboten hätten. Es wurde schon vermutet, daß die Handschrift nach der Fertigstellung noch beschnitten werden sollte; dann wären die Blattränder natürlich schmäler geworden und hätten keinen Raum mehr für Verzierungen geboten. Die inneren Blattränder sind auch wesentlich kleiner bemessen als die äußeren, so daß der Schriftspiegel nach innen verschoben ist. Erst nach einer entsprechenden Beschneidung der Handschrift hätte der Schriftspiegel die Mitte der Blattseiten eingenommen.

Die Textschreiber

Mit der Eintragung der Liedtexte waren vier Textschreiber beschäftigt. Der Schreiber A beginnt die Handschrift und beendet seine Arbeit auf fol. 76r, wo er noch die ersten drei Zeilen der Seite beschrieben hat. Er unterscheidet sich von den folgenden Schreibern z. B. durch die Ausführung der Minuskel h. Für seine Hand ist eigentümlich, daß der rechte Abstrich des Buchstabens h nicht einen leichten Bogen beschreibt, sondern die Richtung nach links unten durch Abknicken erreicht. Außerden ist der untere Bogen der Minuskel g nicht gleichmäßig rund, sondern leicht von unten eingedrückt. Das seltenere y fällt dadurch auf, daß der linke obere Strich gerade nach unten geführt ist und keine Krümmung aufweist, wie es bei den anderen Textschreibern der Fall ist. Die Buchstaben h, g und y von der Hand des Schreibers A haben etwa folgende Gestalt:  . Das Explicuit carmina auf fol. 36r stammt nicht von der Hand des Schreibers A.

Der Textschreiber B, der auf fol. 76r die Arbeit seines Vorgängers fortsetzt, reicht bis fol. 105v. Er führt die Buchstaben g, h und y folgendermaßen aus:  . Seine Schrift ist von der des Schreibers A gut zu unterscheiden.

Die Folioseiten 106r bis 153v wurden vom Schreiber C mit Texteintragungen versehen. Für ihn ist die Ausführung der Minuskel g charakteristisch, durch die er sich von allen anderen

Schreibern unterscheidet. Er schließt nämlich nicht den unteren Bogen dieses Buchstabens, sondern läßt ihn fast waagerecht nach links verlaufen,so daß der Buchstaben *g* folgende Gestalt hat: g .

Der Schreiber D, der den Rest der Handschrift bestreitet, schließt wieder den Bogen der Minuskel g (ähnlich wie der Schreiber B); er unterscheidet sich aber durch die Ausführung des Buchstaben x:

Schreiber B x (z.B. auf fol. 77v)
Schreiber D x (z.B. auf fol.154v)

Im Gegensatz zum Schreiber A, der den unteren Bogen des g auch schließt, gestaltet der Schreiber D den linken oberen Strich des y bogenförmig wie der Schreiber B.

Es zeigt sich also, daß die einzelnen Schreiber die Buchstaben z. T. gleichartig ausführen, und daß erst die Kombination verschiedener handschriftlicher Eigenarten die Identifizierung eines bestimmten Schreibers ermöglicht. Es konnte hier nur auf die unterschiedliche Ausführung einzelner Buchstaben eingegangen werden, doch ist auch das Gesamtschriftbild von ausschlaggebender Bedeutung.

Die Notenschreiber

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei den Notenschreibern. Sie sollen zum Unterschied von den Textschreibern durch römische Ziffern bezeichnet werden. Alle Notenschreiber bedienen sich der Quadratnotation. Teilweise ist ein mensuraler Einschlag festzustellen, der sich vor allem in der nach oben gerichteten Kauda bei den "ligaturae cum opposita proprietate" zeigt.

Der Notenschreiber I hat nur das erste Lied der Handschrift mit Notation versehen. Er charakterisiert sich durch eine zierliche Schrift,deren Quadrate an den Ecken kleine Strichchen aufweisen. Wahrscheinlich benutzte der Schreiber ein verhältnismäßig schmales Stäbchen, wodurch die Notenkörper meist die Form eines waagerecht liegenden Rechtecks annehmen.

Der Notenschreiber II, dessen Hand sich zunächst bis fol. 32v und dann von fol. 37r bis 67v verfolgen läßt,zeichnet kräftigere Quadrate, deren rechte Kante oft nach oben links geneigt

ist, wodurch den Quadraten an der rechten oberen Ecke ein Stück zu fehlen scheint. Außerdem ist für ihn die Ausführung der absteigenden Konjunkturen charakteristisch, weil die eigentlich rhombischen Noten sich vielfach mehr und mehr nach links unten biegen, so daß die letzte Note der Konjunktur sehr schmal und beinahe tropfenförmig erscheint. Auch die Ausführung des F-Schlüssels, der seiner Form nach mehr noch in das 13. als indas 14. Jahrhundert gehört[1.)], unterscheidet den Schreiber II von seinen Kollegen. Er gestaltet den Schlüssel folgendermaßen:

Der Notenschreiber III, der die Folioseiten 33r bis 36v und 68r bis 75v mit Notation versehen hat, fällt durch seine unregelmäßige und flüchtige Schrift auf. Die Quadrate sind oft zu kurz. Sein F-Schlüssel besteht fast nur aus vier Punkten, weil der Abstrich sehr dünn ist: und steht meist nicht richtig auf der Linie.

Auf fol. 76r setzt der Notenschreiber IV ein. Er bedient sich kräftiger Schriftzeichen. Das Schriftbild bekommt durch die häufige Verwendung von Wortstrichen, die oft bis in die zugehörige Textzeile reichen, ein markantes Aussehen. Die Konjunkturen sind in die Länge gezogen, wodurch einzelne Rhomben als schräggestellte Rechtecke erscheinen.Der F-Schlüssel ist deutlicher als der seines Vorgängers.Die Schrift ähnelt mitunter der des Schreibers II, jedoch sind im allgemeinen die Quadrate gleichmäßiger, weil ihre rechte Seite gerade und senkrecht verläuft, während bei dem Schreiber II meist die rechte obere Ecke fehlt. Die Hand des Schreibers IV läßt sich auf den Folioseiten 76r bis 105v (mit Ausnahme von fol. 92r+v) und von 114r bis zum Ende der Handschrift feststellen.

Fol. 92r+v hat der Schreiber V mit Noten versehen. Er bringt an den Ecken der Quadrate kleine Striche an und ähnelt darin dem Notenschreiber I, jedoch sind die Schriftzeichen des Schreibers V viel kräftiger. Die mit Pliken versehenen Simplices sind stark nach ober gewölbt: . Die Konjunkturen sind sehr gleichmäßig geschrieben.

Der Notenschreiber VI läßt sich von fol. 106r bis 113v konstatieren. Er zeichnet sich durch besonders kräftige Schriftzei-

---

1.) O. Ursprung, Die kath. Kirchenmusik, in Hdb. der Mw. Tafel V

chen aus. Die oberen linken und unteren rechten Seiten seiner rhombenförmigen Noten sind leicht nach oben gewölbt, wodurch die Konjunkturen etwa wie folgt aussehen:

Die einzelnen Notenschreiber sind schwieriger zu unterscheiden als die Textschreiber, weil dem Gesamteindruck des Notationsbildes eine große Bedeutung beizumessen ist. Ehemalige Lücken in der Notation, die von einer späteren Hand ausgefüllt wurden, dürften mitunter kaum zu erkennen sein. Schon die Benutzung verschieden breiter Stäbchen durch ein und denselben Notenschreiber können uns heute zu der falschen Annahme verleiten, daß es sich um mehrere Notenschreiber handelt, während es in Wirklichkeit das Werk eines einzelnen Schreibers ist. Andererseits können die Notenschriften verschiedener Schreiber, besonders wenn sie aus derselben Schule oder Schreibstube stammen, sich derart ähneln, daß irrtümlich nur ein Schreiber angenommen wird. Obwohl das Original der Handschrift in dieser Hinsicht genau untersucht wurde, muß dennoch offen bleiben, ob nicht einzelne Stellen das Werk anderer Schreiber sind.

Die Faszikelfolge

Gewöhnlich finden sich auf dem unteren Rand der letzten Seiten der Lagen Kustoden. Sie geben die ersten Textworte der anschließenden Lage wieder, um die richtige Lagenfolge zu gewährleisten. Mitunter fehlen in der Handschrift auch die Kustoden. Da die Handschrift vermutlich nicht beschnitten ist, können in diesen Fällen die Kustoden nicht verloren gegangen sein, vielmehr müssen die Schreiber ihre Eintragung vergessen haben. Auf folgenden Versoseiten der Hs R stehen Kustoden: 8, 16, 24, 32, 60, 75, 83, 91, 97, 105, 113, 121, 129, 137, 145, 153, 161, 169, 177 und 179. Allgemein scheint die Handschrift demnach aus Quaternionen zu bestehen; doch sind auch - besonders am Ende der Handschrift - unregelmäßige Lagen vorhanden.

Innerhalb der Lagen, die mit folgenden Rectoseiten beginnen: 3, 9, 17, 25, 33, 37 und 146 lassen sich auf den Blatträndern noch Schreibermarken feststellen. Die Textschreiber wählten für jede Lage ein besonderes Zeichen, das sie mit ein, zwei, drei

usw. Strichen kombinierten, um die Anordnung des Doppelblattes innerhalb der Lage kenntlich zu machen.

Der Kustos auf dem unteren Rande von fol.161v stimmt nicht mit dem Liedanfang auf fol. 162r überein. Der Kustos lautet "Grant deduit a", während das folgende Lied mit den Worten "Tant me plaist vivre" beginnt. Der Liedanfang ist zwar etwas blasser als die folgende Schrift, aber es liegt keine Rasur vor; infolge des neuen Einbandes aus dem 19. Jahrhundert ist am Original der Handschrift nicht festzustellen, ob eine Lage fehlt, wie der falsche Kustos vermuten läßt. Da aus der äußeren Beschaffenheit der Handschrift keine Gewißheit darüber zu gewinnen ist, ob tatsächlich eine oder gar mehrere Lagen fehlen, verbleibt nur die Möglichkeit, bei der Untersuchung des betreffenden Teiles der Handschrift anhand des Inhaltes den Sachverhalt zu klären.

Das teilweise regelmäßige Auftreten der Kustoden ließ schon vermuten, daß die Handschrift im allgemeinen aus Quaternionen besteht. Die Untersuchung des Originals der Handschrift führte zu folgenden Feststellungen: Die erste abweichende Lage tritt nach den ersten vier Quaternionen auf. Die Blätter von fol. 33 bis 36 gehören einem Binio an. Offensichtlich ist hier der erste Faszikel zu Ende. Das letzte Lied endet etwa in der Mitte von fol.36r. Darunter ist von fremder Hand mit blasser schwarzer Tinte "Explicuit carmina" nachgetragen. Der Rest der Rectoseite und die ganze Versoseite sind unbeschrieben, jedoch sind die Zeilenlinien und die Begrenzungslinien des Schriftspiegels vorhanden. Der erste Faszikel (R^1) hat ganz und gar den Charakter einer selbständigen Handschrift, zumal der folgende Faszikel - wie bereits erwähnt - wieder mit einer großen Initiale beginnt.

Während Ed. Schwan[1.)] den ersten Faszikel richtig erkannt hat, ist seine Begründung für die Begrenzung von R^2, nämlich die letzte Autorenangabe auf fol.61r, nicht haltbar. Weil Schwan allein das Vorhandensein bzw. Fehlen der Autorenangaben als Kriterium für die Begrenzung der Faszikel heranzieht, faßt er den Rest der Handschrift, wo die Autorennamen fehlen, also ab fol. 62, als R^3 auf. Wie sich später noch zeigen wird, erscheint dieser Teil der Handschrift aber keineswegs als Einheit. Ed. Schwan[2.)] ist

---

1.) + 2.) Ed. Schwan, a. a. O., S. 80 bzw. S. 163

dieser Umstand nicht verborgen geblieben und versucht ihn damit zu erklären, daß R^3 einen ungeordneteren (ursprünglicheren) Zustand der von ihm konstatierten Handschriftengruppe KNPX darstellt und darin der Hs V ähnelt. Das ist nicht unbedingt zu bestreiten, aber es ist falsch,die tatsächlich vorhandene Unordnung durch eine falsche Abgrenzung der Faszikel noch zu vergrößern . Inhaltliche Gesichtspunkte geben möglicherweise zwar auch Hinweise für die Gliederung einer Handschrift, aber die Aufeinanderfolge der einzelnen Lagen und vor allem deren Umfang, sowie Schreiberwechsel und Veränderungen am Schriftspiegel sind mindestens ebenso wichtige Kriterien. Schwan ist mit seiner Einteilung selbst nicht ganz einverstanden; denn er bemerkt, daß der dritte Faszikel wohl erst mit dem Lied 4 beginnt[1.].

In der Tat beginnt R^3 noch vier Lieder später.Die vier Lieder Thibauts, mit denen Schwan den dritten Faszikel eröffnet wissen will, beschließen in Wirklichkeit den zweiten Faszikel. Auf fol. 76r beginnt eine neue Lage mit einem neuen Lied, ein neuer Notenschreiber (IV) und ein neuer Textschreiber (B), der allerdings sein Werk erst in der vierten Zeile beginnt. Die Doppeleintragung des Liedes Rayn.1440 auf fol. 74 und 77 hätte Schwan auch zu denken geben müssen. Die beiden Fassungen dieses Liedes sind nur durch drei andere Lieder getrennt. Dem unaufmerksamsten Schreiber wäre diese Doppeleintragung wegen des geringen Abstandes der Fassungen nicht entgangen, und er hätte die Wiederholung desselben Liedes vermieden. Erst die Tatsache, daß R^3 mit fol. 76r beginnt, macht das Zustandekommen der Doppeleintragung erklärlich. R^2 reicht also von fol. 37r bis 75v und besteht aus fünf Quaternionen.

Die Handschrift des Textschreibers B läßt sich bis fol. 105v verfolgen. Auf fol. 106r beginnt der Schreiber C ein neues Lied auf der ersten Seite einer neuen Lage. Außerdem ist auf fol. 105v die Zeilenzahl auf 29 erhöht, und zwei Notenliniensysteme bestehen nur aus drei Linien, weil jeweils nur eine Textzeile für die Eintragung der Notation vom Textschreiber freigelassen wurde . Hier wurde der verbleibende Raum sichtlich sparsam ausgenutzt, weil mit dieser Seite der dritte Faszikel zu Ende ging. R^3 be-

---

1.) Ed. Schwan, a. a. O., S.163

steht aus zwei Quaternionen, einem Ternio und einem weiteren Quaternio. Nur am Anfang des ersten Liedes läßt der Textschreiber dem Illuminator genügend Raum für eine Initiale frei. Bei allen anderen Liedern ist der freigelassene Raum mehr oder weniger unzureichend und die Notenlinien zu den ersten Zeilen der Lieder beginnen oft unmittelbar an der Begrenzungslinie des Schriftspiegels, so daß der Illuminator große Mühe hatte,seine Initialen noch unterzubringen. R^3 besteht aus vier Lagen und reicht von fol. 76r bis 105v.

Der vierte Faszikel der Handschrift reicht von fol. 106r bis 153v. Alle Texte stammen von der Hand des Schreibers C, der zum Unterschied von den vorangehenden Textschreibern die Kustoden regelmäßig in der Mitte des unteren Randes anbringt. R^3 besteht aus sechs Quaternionen.

Mit fol. 154r beginnt die 21.Lage der Handschrift. Sie eröffnet aber keinen weiteren Faszikel mehr, sondern die folgenden Lagen haben mehr den Charakter von Zusätzen. Die 21. und 22. Lage sind Quaternionen, die in der Hauptsache Lieder des Adam de la Halle enthalten. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß zwischen beiden Lagen möglicherweise eine Lage fehlt. Die Anzahl der Zeile auf einer Seite beträgt ab fol. 162r nur noch 25.

Der Rest der Handschrift besteht aus einem Quaternio, einem einzelnen Doppelblatt und einem Ternio. Dieser letzten Lage des Manuskripts fehlt das letzte Blatt. Der Verlust ist aber unwesentlich,weil das Explicit, das die Handschrift beschließt, schon auf fol. 184v erscheint, und darum anzunehmen ist, daß das verlorene Blatt unbeschrieben war. Ab fol. 170r beträgt die Zeilenzahl nur noch 24.

Die folgende Tabelle zeigt zusammenfassend den Aufbau der Handschrift:

Fasz.	Lagen Nr.	Lagen Art	Folio	Schreiber Text	Schreiber Noten	Inhalt	Bemerkungen
R^1	1-4 5	4IV II	1-32 33-36	A A	I+II III	Lieder mit Verfasserangaben; fol.16-27 enth. 17 Jeux partis	Jeux partis ohne Notation;Explicit auf 36r nachgetragen
R^2	6-9 10	4IV IV	37-67 68-75	A	II III	Lieder bis fol. 64 mit Verfassernahmen	Fol.64 doppelt; 1.Seite der 7. Lage ohne Noten
R^3	11+12 13+14	2IV III +IV	76-91 92 -105	B	IV V IV	Lieder versch. Autoren ohne Verfasserang.	Fol.105 höhere Zeilenzahl; Schr.V nur 92r+v
R^4	15-20	2IV	106-113 114-153	C	VI IV	Lieder versch. Autoren; 34 Unica	Kustoden stets in der Mitte des unteren Randes
R^5	21+22	2IV	154-169	D	IV	Fast nur Lieder Adams de la H.	Höhere Zeilenzahl
	23 24-25	IV I + III	170-177 178-183	D	IV	Fast nur Lieder von Thibaut de Champagne	Erhöhte Zeilen-Zahl;letztes Blatt fehlt

(In der Spalte "Lagen-Art" bedeutet I=Doppelblatt, II=Binio, usw.)

Lokalisierung und Datierung

Weder G. Raynaud noch Ed. Schwan machen irgendwelche Angaben über den Entstehungsort der Hs R. Die Handschrift selbst enthält keine Vermerke, die diesbezügliche Hinweise geben könnten. Oft versucht man in solchen Fällen,eine Handschrift anhand ihrer dialektischen Eigenarten zu lokalisieren.

Eine Auskunft des "Institut de recherche et d'histoire des textes" in Paris weist auf Spuren des pikardischen Dialektes hin. So findet sich z. B. die Form "vo" für "vostre" in der letzten Strophe des Liedes Rayn. 68 (vo sens) und in der fünften Strophe von Rayn. 1792 (vo gent cors) oder ch statt c in Rayn. 1815 (de vo douce fachon; nourrechon; lechon). Diese Beispiele stammen alle aus den Unica der Hs R, die ein homogener Bestandteil der Handschrift sind und nicht etwa ein Faszikel für sich. Das Institut de recherche, das sich bei seinen Untersuchungen nur auf die

Textausgabe der Inedita der Hs R [1.)] stützt, identifiziert die sprachlichen Eigenarten als die einer "Langue littéraire qui avait cours dans l'Ile-de-France jusqu'au Valois et à l'Artois".

Die Lokalisierung anhand solcher dialektischer Formen ist aber doch sehr fraglich, zumal diese Eigenarten nicht regelmäßig auftreten. Konnte ein Schreiber nicht auch die dialektischen Formen seiner Vorlage entnehmen? Hätte der Textschreiber der Hs R die Form "vo" durch die reguläre Form "vostre" ersetzt, so hätte er den Vers um eine Silbe verlängert und den Versbau gestört. Ebenso wenig kann der Schreiber, wenn die dialektische Form im Reimwort vorkommt, diese nicht ersetzen, ohne Gefahr zu laufen, den Reim zu zerstören. So könnte die dialektische Färbung eines Textes auch ebenso gut als Kriterium für die Heimat des Autors in Anspruch genommen werden.

Nun ist der Raum, der nach der Auskunft des Pariser Instituts für die Entstehung der Handschrift in Frage kommt, verhältnismäßig groß, und es soll versucht werden, ihn enger zu begrenzen und damit gleichzeitig die Angaben des Instituts zu überprüfen. Wenn Jeanroy und Langfors[2.)] von den Unica sagen, daß man vergeblich in diesen Liedern die Spuren eines poetischen Talents suchen würde, weil "ce ne sont que des collections de clichés", so läßt diese Feststellung an die Puis denken. In dem fraglichen Raum liegt zwischen der Ile-de-France und dem Artois die Stadt Arras, wo sich der bekannteste und wichtigste Pui Nordfrankreichs befand. Die Stadt Arras kann darum aber nicht als unmittelbarer Entstehungsort der Handschrift betrachtet werden. Möglicherweise existierten in der weiteren Umgebung der Stadt noch kleinere unbedeutendere Puis. Diese Einrichtungen dienten einem kleinen Kreis von Bürgern doch zur Unterhaltung, und es ist nicht einzusehen, warum die Bürger benachbarter Orte nicht nach dem großen Vorbild der Stadt Arras in ihren Städten ähnliche Institutionen geschaffen haben sollten. Daß ihre Puis nicht die Größe des Arraser Pui erreichten, liegt z. T. in der Natur der Sache begründet und wird durch den oben erwähnten Mangel an dichteri-

---

1.)A. Jeanroy und A. Langfors, Chansons inédites tirées du Manuscrit francais 1591 de la Bibliothèque national, in "Romania" 44 (1915-17) S. 454
2.) A. Jeanroy und A. Langfors, a. a. O., S. 455

scher Qualität und durch andere Mängel, die der Handschrift anhaften, bestätigt.

Eine mittelbare Beziehung der Handschrift zum Pui von Arras geht aus der Auswahl einiger Autoren hervor. Zum Bestand der Handschrift zählen etliche Lieder von Mitgliedern des Pui, wie etwa Jehan Bretel (gest. 1272), der "Prince de Pui"[1.], Gillebert de Berneville (1255-1280)[2.], Jehan le Cuvelier (gest. 1272) und unter anderen noch Thibaut de Champagne und Adam de la Halle[3.]. Neben anderen Arrasern, wie Andrieu Contredit[4.], Guillaume li Viniers[5.], Gautier Dargies, Moniot d'Arras und Audefroi li Bastart[6.], ist auch der pikardische Sänger Simon d'Authie[7.] am Bestand der Hs R beteiligt. Außerdem deuten noch die zahlreichen Jeux partis[8.] und die chansons coronnées, die in der Handschrift enthalten sind, auf die Verbindung zum Pui hin. Diese indirekten Beziehungen der Handschrift zum Pui von Arras lassen vermuten, daß die Handschrift in der Umgebung von Arras entstanden ist. Diese Vermutung deckt sich mit den Angaben des Pariser Instituts, schränkt aber gleichzeitig das nach diesen Auskünften in Frage kommende größere Gebiet wesentlich ein. Eine noch präzisere Lokalisierung der Handschrift ist nicht möglich.

Urkundlich ist die Handschrift - wie bereits erwähnt - erstmalig am Ende des 16. Jahrhunderts in Paris im Besitz der Familie Dupuy nachweisbar. Die Familie stammt aus der Auvergne, also aus dem provenzalischen Sprachgebiet. Dort kann die Handschrift nicht entstanden sein. Sie kann also nicht durch die Übersiedlung der Dupuys nach Paris gelangt sein. Nach dieser Umsiedlung hat die Familie immer noch Beziehungen zu ihrer alten Heimat unterhalten. Es kann aber nicht belegt werden, ob Claude Dupuy oder sein Vater Clément Reisen nördlich von Paris unternommen haben, von denen sie die Handschrift nach Paris mitgebracht haben könnten. Wenn man

---

1.) F. Gennrich, Art. Jehan Bretel, in MGG VI, 1834
2.) - , Art. Gillebert de Berneville, in MGG V, 1092
3.) - , Art. Adam de la Halle, in MGG I, 77
4.) - , Art. Andrieu Contredit, in MGG I, 469
5.) - , Art. Guillaume li Viviers, in MGG V, 1089
6.) - , Art. Audefroi li Bastart, in MGG I, 780
7.) - , Simon d'Authie, ein pikardischer Sänger des 13. Jahrhunderts, ZrPh 67 (1951), 49
8.) A. Langfors, Recueil général des jeux-partis français, Paris (1926) S. 48ff.

als Entstehungsgebiet den Raum nördlich der Ile-de-France bis Arras annimmt, also etwa die Pikardie, so war keine besonders weite Reise erforderlich, um die Handschrift nach Paris zu überführen. Vielleicht ist uns wegen der Geringfügigkeit einer solchen möglichen Reise keine Kunde davon überliefert. Möglicherweise erwarb die Familie Dupuy die Handschrift auch erst, nachdem sie durch den vorherigen Besitzer bereits nach Paris gelangt war. Das Entstehungsgebiet der Handschrift ist einigermaßen klar umrissen, doch muß offen bleiben, wie die Handschrift nach Paris in den Besitz der Dupuys gelangte.

Als Entstehungszeit der Handschrift wird von G. Raynaud[1.] und Ed. Schwan[2.] das 14. Jahrhundert genannt. Das ist ein verhältnismäßig langer Zeitraum. Die jüngsten Lieder der Handschrift stammen aus der zweiten Hälfte des 13.Jahrhunderts. Der mensurale Einschlag der Notation (besonders das in fehlerfreier Mensuralnotation überlieferte Lied Rayn. 197 auf fol. 64 bis), der Buchschmuck, die zahlreichen Jeux partis und die Vorherrschaft des Tonus lascivus unter den fingierten Melodien - von diesen vorgetäuschten Tonalitätsverhältnissen ist später noch die Rede - alle diese Erscheinungen machen eine Entstehung der Handschrift vor dem Jahre 1300 unwahrscheinlich.

Man wird als Entstehungszeit den Anfang des 14. Jahrhunderts annehmen müssen. Zu dieser Datierung gelangte auch das erwähnte Pariser Institut anhand der Texte.

Bei der Untersuchung der Melodien und des Bestandes im weiteren Verlauf dieser Arbeit, wird sich noch ein Repertoire (R^4a) konstatieren lassen, das Lieder von Gillebert de Berneville, der etwa von 1255 bis 1280 tätig war, enthält. Das Repertoire wird also kaum vor 1270 entstanden sein. Die Qualität der überlieferten Melodien macht eine schriftliche Überlieferung über mehrere Handschriftengenerationen wahrscheinlich. Wenn die erste Niederschrift des Repertoires etwa um 1280 erfolgte, verbleibt ein Zeitraum von 20 bis 30 Jahren für den schriftlichen Überlieferungsgang bis zur Aufnahme in die Hs R.

1.) G. Raynaud, a. a. O., 1.Bd. S. 139
2.) Ed. Schwan, a. a. O., S. 80

DIE UNTERSUCHUNG DER MELODIEN

Zur Methode

Es wäre der einfachste, aber auch unwissenschaftlichste Weg, wollte man die Melodien der Hs R der Reihe nach den Fassungen anderer Handschriften gegenüberstellen, um zu ermitteln, welche Teile der Handschrift gute oder schlechte Uberlieferungen bieten. Man wird vielmehr den Bestand der Handschrift und die Anordnung der Lieder mit den Parallelhandschriften vergleichen müssen, um eine Grundlage für die Untersuchungen im einzelnen zu gewinnen.

Ed. Schwan hat in seiner eingangs bereits erwähnten Untersuchung der verwandtschaftlichen Beziehungen der altfranzösischen Liederhandschriften einen ähnlichen Weg beschritten; jedoch ließ er als Philologe die Melodien unberücksichtigt und bediente sich nur der textlichen Lesarten, um die Resultate aus der Überprüfung der Bestände der Handschriften zu bestätigen. Durch die Ermittlung gemeinsamer Fehler oder Varianten zweier oder mehrerer Handschriften glaubte Ed. Schwan berechtigt zu sein, für die betreffenden Handschriften eine gemeinsame Vorlage annehmen zu dürfen.

Eigentlich können Erkenntnisse, die aus solchen Untersuchungen resultieren, nur für diejenigen Lieder Gültigkeit haben, für die auch tatsächlich gemeinsame Abweichungen festgestellt wurden. Die Verallgemeinerung auf alle Lieder einer Handschrift ist ohne weiteres nicht vertretbar; es sei denn, man kann den Nachweis erbringen,daß alle Lieder der Handschrift oder eine Auswahl auf dem gleichen Wege in die Handschrift gelangten, d.h. daß sie aus derselben Quelle stammen.Es sind uns aber keine Aufzeichnungen überliefert, die wir als solche Quellen ansehen könnten. Darum hatte man lange Zeit keine konkreten Vorstellungen darüber,wie die Lieder vom Autor in die Sammelhandschriften - mitunter erst nach über hundert Jahren - gelangt waren.

Diese mangelhaften Kenntnisse um den Überlieferungsgang der mittelalterlichen Monodie sind schuld daran,daß die Feststellungen Schwans sich im Laufe der Zeit vielfach nicht bestätigten. Zweifellos war die Arbeit Ed. Schwans für die damalige Zeit eine beachtliche Leistung, aber für heutige musikwissenschaftliche Ansprüche reicht sie nicht mehr aus. Als Schüler G. Gröbers stand

Schwan unter dem Einfluß der "Liederblättertheorie"[1.]. Diese Theorie besteht darin, daß für jedes Lied ein Liederblatt angenommen wurde, welches die Urschrift des betreffenden Liedes darstellte[2.]. Folglich vermutete man, daß die Blätter gesammelt wurden und ihre Abschrift eine Liedersammlung ergab. Diese Sammlungen wären dann die Vorfahren der späteren umfangreicheren Liederhandschriften gewesen. Darum versuchte Schwan diese Vorstufen anhand von Übereinstimmungen der Bestände und in der Anordnung der Lieder in den verschiedenen Handschriften zu ermitteln. Er nahm an, daß die Ursammlungen durch Hinzufügungen weiterer Lieder vergrößert wurden,und versuchte, aus den umfangreichen Beständen der erhaltenen Handschriften die weniger umfangreichen Vorlagen zu ermitteln. So gelangte er schließlich zu einem Stemma, welches die verwandtschaftlichen Verhältnisse der erhaltenen Handschriften untereinander und zu den mutmaßlichen Vorstufen deutlich machen soll.

F. Gennrich[3.] hat mit der "Repertoiretheorie" die Liederblättertheorie Gröbers abgelöst: "Wir sind der Meinung, daß Liederblätter gar nicht oder nur in verschwindender Zahl existiert haben". Die Ausführungen Gennrichs stützen sich vor allem darauf, daß kaum ein Trouvère der Schrift mächtig war. Wer sollte aber das Lied aufgeschrieben haben? Zunächst niemand; man wird vor der ersten Niederschrift einen Zeitraum mündlicher Überlieferung annehmen müssen. Weder die Entstehung eines Liedes noch seine Verbreitung bedurfte der schriftlichen Fixierung. Der Autor gab das Lied mündlich an einen Spielmann weiter,der es in sein Repertoire aufnahm und ihm "Breitenwirkung" verschaffte. Die mündliche Überlieferung erklärt auch das Zustandekommen oft grundverschiedener Fassungen ein und desselben Liedes. Zu solchen Divergenzen kann es bei kontinuierlicher schriftlicher Überlieferung nicht kommen.

Wie vielseitig ein Repertoire sein konnte, weist F. Gennrich anhand zahlreicher Stellen aus der altfranzösischen Literatur nach.

1.) G. Gröber, Die Liedersammlungen der Troubadours, in "Romanische Studien" 2 (1877) S. 337 ff.
2.) Schwan zweifelt nicht an der Liederblättertheorie,aber er muß eingestehen;"Liederblätter, welche Gröber für die letzten Quellen der Liedersammlungen ansieht,haben sich nicht nachweisen lassen". Ed. Schwan, a. a. O., S. 263
3.) F. Gennrich, Die Repertoiretheorie, in Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 66 (1956) S. 81 ff.

So heißt es z. B. von den Spielleuten in der "Vie des Anciens Pères":

> Une gent ki vont contant
> De cort a autre et vont trouvant
> Chançonetes, mos et fabliaus
> Por gäaignier les biaus morsiaus.[1.)]

Außer dem Spielmann, der seine Zuhörer auch mit nicht musikalischen Darbietungen unterhielt, kannte das Mittelalter auch den Berufssänger, der sich auf ein rein musikalisches Repertoire spezialisiert hatte. Diese Beschränkung auf die Musik brachte natürlich eine Vergrößerung des musikalischen Repertoires mit sich.

Über die Anzahl der Lieder, die ein einzelner Spielmann beherrschte, ist uns nichts überliefert. Doch wird man sich anhand der Sammlung von lothringischen Volksliedern, die L. Pinck[2.)] zu Anfang dieses Jahrhunderts nach der mündlichen Überlieferung durchführte, eine ungefähre Vorstellung darüber gewinnen können. L. Pinck ermittelte ältere Personen, die ihm aus dem Gedächtnis bis zu 70 alte Volkslieder mit mehreren Strophen mitteilen konnten. Dabei zeigten sich auch die für die mündliche Überlieferung typischen Erscheinungen: Wurde ein Lied von verschiedenen Personen interpretiert, so ergaben sich z. B. Unstimmigkeiten in der Strophenfolge. Überträgt man die Erfahrungen L. Pincks analog auf mittelalterliche Verhältnisse - und dazu dürfte man berechtigt sein, weil in dieser Zeit infolge Fehlens einer schriftlichen Überlieferung das Erinnerungsvermögen weit mehr ausgeprägt war als heute - , so darf man wohl annehmen, daß ein Spielmann entsprechend seinem Alter mehr oder weniger als ein halbes Hundert Lieder beherrscht haben kann.

Es ist durchaus denkbar, daß die Lieder eines Spielmanns mehrmals niedergeschrieben wurden. In diesen Fällen werden die Lieder in den einzelnen Niederschriften in verschiedenen Reihenfolgen auftreten. Auch wird die eine Aufzeichnung eventuell Stükke enthalten, die in der anderen fehlen, weil der Spielmann darauf bedacht war, sein Repertoire zugkräftig zu halten. Er wird ältere Lieder nicht mehr (oder nur noch auf besonderen Wunsch)

1.) Weitere Belegstellen finden sich bei F. Gennrich, Die Repertoiretheorie, S. 102 ff.
2.) L. Pinck, Verklingende Weisen, Lothringer Volkslieder, Bd. 1 S. 274 - 281

und dafür neuere, zeitgemäßere Stücke vorgetragen haben. Die Spielleute dürften auch untereinander ihre Neuerwerbungen ausgetauscht haben. Das Repertoire war also einem dauernden Wandel unterworfen.

Der Spielmann hat aber die älteren Lieder wohl kaum vergessen, so daß das dargebotene Repertoire nur eine kleine Auswahl aus einer größeren Anzahl von Liedern war, die der Sänger tatsächlich beherrschte. Es wäre also zu unterscheiden zwischen dem "Spielmannsrepertoire" und dem "aktuellen Repertoire", das nur eine zeitgemäße Auswahl aus dem Spielmannsrepertoire darstellte. Dagegen wird im folgenden unter dem Terminus "Repertoire" nur die Auswahl von Liedern aus einem Spielmannsrepertoire verstanden, die einmalig zur Niederschrift gelangte.

Die Repertoire sind die Quellen, aus denen die Lieder in die Sammelhandschriften gelangten. Es soll darum versucht werden, die Repertoire nachzuweisen, die in der Hs R vertreten sind. Folglich werden die Lieder nicht der Reihe nach zu behandeln sein, sondern in Gruppen, die durch den Vergleich des Bestandes der Hs R mit den Beständen der anderen Handschriften ermittelt werden und möglicherweise ein Repertoire darstellen. Die kritische Betrachtung der Melodien dient dazu, die Qualität der musikalischen Überlieferung gemeinsam für alle Lieder eines Repertoires festzustellen und über die Repertoirezugehörigkeit einzelner Lieder zu entscheiden.

Die Rekonstruktion der Repertoire bereitet Schwierigkeiten, wenn die Lieder durch die Anwendung von Ordnungsprinzipien ihre alte Anordnung verloren haben. Außerdem können die Lieder eines Repertoires durch Zusätze voneinander getrennt sein.

DER ERSTE FASZIKEL
(= R^1)

Der Bestand

Der erste Faszikel umfaßt die Folioseiten 1r bis 36v. Er enthält 33 Lieder verschiedener Autoren mit Notation. Die Verfasserangaben werden durch die Parallelüberlieferungen z. T. als irrig ausgewiesen.

Zwischen fol. 16r und 27r sind 17 Jeux partis eingetragen. Sie sind ohne Notation überliefert. Die Texte sind fortlaufend geschrieben, und der Textschreiber hat nicht wie bei den ersten Strophen der anderen Lieder der Handschrift Raum für die Notation freigelassen. An den Anfängen der einzelnen Jeux partis sind die Namen der beiden Partner angegeben. Im einzelnen handelt es sich um folgende 17 Stücke:

fol. 16r	Rayn. 25	Sendrart a Colart
fol. 17r	Rayn.1316	Jehan de Tournay (a Colart)
fol. 17v	Rayn.1027	Chiertain a Sandrart
fol. 18r	Rayn.1678	Jehan a Sendrart
fol. 19r	Rayn. 147	Colart a Mahieu
fol. 19v	Rayn.1336	Jehan a Colart le Changeur
fol. 20r	Rayn. 239	Colart a Michiel
fol. 21r	Rayn.1804	Li Roy de Navarre a Girart d'Amiens
fol. 22r	Rayn.1235	Renier a Jehan
fol. 22v	Rayn.1344	Hue a Robert
fol. 23r	Rayn.1861	Renier de Quargnon a Andrieu Douche
fol. 23v	Rayn.1167	Jehan a Robert
fol. 24r	Rayn.1076	Andrieu Douche a Jehan Amis
fol. 25r	Rayn. 842	Guillaume a Thoumas
fol. 25r	Rayn. 926	Sauvage a Robert de Bethune
fol. 25v	Rayn. 691	Frere a Roy de Navarre
fol. 26r	Rayn.1293	Li Roy de Navarre a Frere

(Nach den Angaben der Parallelüberlieferungen sind die Partner der beiden letzten Jeux partis Guillaume und Gilles le Vinier.)

Es liegt offensichtlich eine Sammlung von Jeux partis vor, die an dieser Stelle von R^1 in die Handschrift eingeschoben ist. Sie beansprucht für sich keine besondere Lage, sondern schließt sich unmittelbar an die vorangehanden Lieder an. Die Texte zu diesen Jeux partis wurden von A. Langfors[1.)] unter Mitarbeit von

---

1.) A. Langfors, Recueil général des jeux-partis français, Paris (1926) S. 48 ff.

A. Jeanroy und L. Brandin veröffentlicht. Mit Ausnahme der vier letzten Jeux partis, die auch in den Hss M und T überliefert sind, bietet die Sammlung nur Unica der Hs R, so daß für die in M und T parallel überlieferten Jeux partis wahrscheinlich eine besondere Quelle in Frage kommt. Die Unica gehen vielleicht auch auf zwei verschiedene Vorlagen zurück: Es ist nämlich auffallend, daß in den sieben ersten Jeux partis immer einer der beiden jeweiligen Partner Sendrart oder Colart[1.)] genannt wird, während die folgenden von anderen, meist bekannteren Autoren bestritten werden.

R^1 beginnt mit drei Liedern des Thibaut de Champagne. Das erste scheint als Anfangslied der Handschrift besonders ausgewählt zu sein; es unterscheidet sich von den beiden folgenden Liedern des Thibaut, die wie die meisten Lieder dieses Faszikels in den Hss M, T, O, V, K, N, P und X überliefert sind, durch sein Vorkommen in den Hss A, D, O und L^b (in der letztgenannten Hs ohne Notation).

Es folgen fünf Unica, von denen je zwei Hubert Chaukesel und Andrieu Contredit und eins Andrieu Douche zugeschrieben werden. Weil diese fünf Lieder Unica sind, müssen sie ein besonderes Repertoire oder einen Teil eines solchen darstellen, das außer in der Hs R in keiner der auf uns gekommenen Handschriften Aufnahme gefunden hat.

Nach einem einzelnen Lied des Richard de Fournival schließt sich ein weiteres Unicum an. Dieses dürfte jedoch kaum demselben Repertoire wie die vorangehenden fünf Unica entstammen, weil es Andrieu Contredit zum Autor hat, dessen beiden vorangehenden Liedern man es dann wahrscheinlich beigeordnet hätte. Vielmehr handelt es sich bei dem einzelnen Unicum möglicherweise um einen Zusatz des Schreibers der Hs R^1, da das Lied des Richard de Fournival mit den folgenden sieben Liedern einem Repertoire mit Werken von Vidame de Chartres, Conon de Bethune und Audefroi le Bastard angehört; denn diese Lieder sind in den Hss M und T und mit zwei Ausnahmen auch in den Hss K, N, P und X enthalten. Die Hs V überliefert diese Lieder nicht. Die Hss M und T lassen die beiden

---

1.) Von Sendrart und Colart sind außer diesen Jeux partis keine Lieder bekannt. Sollte es sich hier um zwei Mitglieder des für die Entstehung der Handschrift vermuteten kleinen Puis handeln?
A. Langfors, Recueil général, S.XXIII ff.; H. Peterson-Dyggve Onomastique des Trouvères, S. 71 und 230

Lieder Rayn. 15 und 1252, die in der Hs R auf fol. 11 und 12 stehen und durch ein anderes Lied getrennt sind, direkt aufeinander folgen, weil sie abweichend von R diese Lieder Gilles de Viés Maisons zuschreiben. Zweifellos ist das verwandtschaftliche Verhältnis dieses in R^1 zutage tretenden Repertoires mit den Hss M und T enger als mit den anderen Handschriften. Man könnte auch vermuten, daß die Hss K, N, P und X eine ältere Fassung des Repertoires enthalten; wenn nämlich die beiden Lieder, die in K, N, P und X fehlen, dem Repertoire später einverleibt wurden, müssen diese Handschriften, bzw. ihre gemeinsame Vorlage dasselbe vor seiner Erweiterung übernommen haben, während die Hss M, T und R die erweiterte Fassung des Repertoires als Vorlage benutzten. Die Hs T steht R^1 besonders nahe, weil sie als einzige Handschrift das Lied Rayn. 629 von Conon de Bethune[1.)] mit R^1 gemeinsam hat.

Die beiden folgenden Unica sind die einzigen überlieferten Lieder des Jacques de Dempierre. Da es sich nur um zwei Lieder handelt, stellen sie wahrscheinlich Zusätze des Schreibers von R^1 dar.

Es schließt sich jetzt eine Gruppe von sieben Liedern an, die wieder in den Hss M, T, K, N und X, aber mit zwei Ausnahmen auch in der Hs V vertreten sind. Dabei handelt es sich um sechs Lieder, die die Hs R Moniot d'Arras zuschreibt, und um ein Lied des Gace Brulé. Hinter dem zweiten Lied Moniots sind die erwähnten 17 Jeux partis eingeschoben, wodurch das Repertoire in zwei Teile zerfällt. Daß diese Teile aber ursprünglich zusammen gehört haben, geht daraus hervor, daß das zweite und fünfte Lied des Moniot d'Arras - die Texte der beiden Lieder beginnen mit dem gleichen Buchstaben - in O, einer alphabetisch geordneten Handschrift, unmittelbar aufeinander folgen. Dieser Teil von R^1 zeigt also eine gewisse Verwandtschaft mit der Hs O. Aber auch die Hss M und T geben sich als Verwandte von R^1 zu erkennen: die ersten drei Lieder Moniots sind in diesen Handschriften zwar durch andere Lieder getrennt, aber sie erscheinen in der Reihenfolge von R^1. Dieser Umstand ist außerdem ein weiterer Beweis dafür, daß die Jeux partis tatsächlich nur in das vorhandene Repertoire eingeschoben wurden. Die anderen drei Lieder des Moniot erscheinen in den Hss

---

1.) Tt. WaCou 218

M und T nicht in der Reihenfolge von R^1, weil diese Handschriften die Lieder anderen Verfassern zuschreiben.

Unter den verbleibenden sieben Liedern des ersten Faszikels hat je ein Lied Gace Brulé und Guillaume le Vinier zum Autor, die anderen werden als Werke des Chastelain de Couci ausgegeben. Wie bereits erwähnt, sind die Autorenangaben in R^1 nicht immer richtig; bei mindestens einem Liede ist die Autorschaft des Chastelain mehr als fraglich, weil die Parallelüberlieferungen das letzte Lied einstimmig Gace Brulé zuschreiben. Halten wir uns aber an die Angaben der Hs R, so sollte offensichtlich der erste Faszikel durch eine Zusammenstellung mehrerer Lieder des Chastelain de Coucy abgeschlossen werden.

Die Hss M und T überliefern als einzige geschlossen die letzten fünf Lieder von R^1. Die Hs T bringt die vier letzten Lieder in der R^1 zugrunde liegenden Reihenfolge, und das vorletzte und drittletzte Lied stehen in M und T außerdem noch unmittelbar hintereinander. Aber auch die Hs O zeigt Verwandtschaft mit diesem Teil von R^1; das Lied des Gace Brulé und das erste Lied des Chastelain,die beide mit dem gleichen Initialbuchstaben beginnen, folgen in O direkt aufeinander.

In der folgenden Tabelle ist der Bestand von R^1 zugrunde gelegt; ebenso entsprechen die Autorennamen den Angaben in dieser Handschrift. Das Vorkommen der einzelnen Lieder in anderen Handschriften wird durch die entsprechenden Handschriftensigel vermerkt. Auf die Folioangaben ist verzichtet worden, jedoch werden in einer Handschrift unmittelbar aufeinander folgende Lieder durch eine senkrechte Klammer verbunden; Lieder, die in einer anderen Handschrift in der Reihenfolge von R^1 erscheinen, aber durch andere Lieder getrennt sind, werden durch Unterstreichen der betreffenden Sigel markiert.

R fol	Rayn	Vorkommen in anderen Hss	Autoren nach Angaben in R
1r	2o26	O ADL^{B}	Thibaut de Champagne
1v	315	M T O VKNXP D	" " "
2v	741	M T O VKNXP L^{B}UZ	" " "
3r	118		Hubert Chaucesel
4r	1785		" "
4v	1732		Andrieu Contredit
5v	262		" "
6r	1482		Andrieu Douche
7r	8o5	M T O NX A	Richard de Fournival
8r	545		Andrieu Contredit
9r	421	M T KNXP AD U	Vidames de Chartres
9v	663	M T O KNXP	" " "
1or	629	T	Conon de Bethune
11r	15	M T KNXP U	" " "
11v	196o	M T O KNXP U	" " "
12v	1252	M T KNXP	Audefroi le Bastard
13r	1436	M T	" " "
13v	2o97		Jacques de Dempierre
14r	1o16		" " "
15r	1135	M T VKNX D	Moniot d'Arras
15v	1o87	M T O KNXP	" "
27r	49o	M T VKNX U	" "
28r	1655	M T O KNXP D U	" "
28v	62o	M T O VKNX D	" "
29v	1469	M T O VKNX D	" "
3ov	1977	M T O VKNXP L^{P}	Gace Brulé
31r	1463	O	" "
31v	1615	D	Chastelain de Coucy
32v	1787	M T AD Z	Guillaume le Venier
33r	1o1o	M T O VKNX D U	Chastelain de Coucy
34r	1982	M T O Z	" " "
34v	1913	M T	" " "
35v	413	M T O VKNXP DL^{P}U	" " "

Die Autorenangaben im zweiten Teil von R[1] sind z.T. irrig: Rayn. 1655[1.)] ist von Robert de Reims, Rayn. 620[2.)] von Blondel de Nesle, Rayn. 1469[3.)] von Thibaut de Champagne, Rayn. 413[4.)] von Gace Brulé; die Autorschaft des Chastelain de Coucy wird für das Lied Rayn. 1615 von F. Fath angezweifelt[5.)].

1.) Mel. Ger I 128, II 293; Tt. JeLa I 29
2.) Übtr. F. Gennrich, Formenlehre 226
3.) Übtr. GTh 30; Tt. WaThib 62
4.) Tt. HuGa 43
5.) Fath 75

Ed. Schwan[1.)] hatte auch schon die Verwandtschaft von R^1 mit den Hss M und T erkannt. Ihm ist aber verborgen geblieben, daß die für diese drei Handschriften anzunehmende gemeinsame Vorlage kein einheitliches Ganzes darstellen kann. In der zweiten Hälfte von R^1 zeigt sich nämlich deutlich eine Verwandtschaft mit der Hs O, für die in der ersten Hälfte keine Anhaltspunkte bestehen. Der konstatierten Vorlage dürften außer den Zusätzen ursprünglich zwei Repertoire zugrunde gelegen haben. Man wird die Trennungslinie in R^1 vor dem ersten Lied des Moniot d'Arras auf fol. 15 annehmen müssen. Wenn man die Unica unberücksichtigt läßt, verbleibt in der ersten Hälfte außer den ersten drei Liedern eine Gruppe von acht Liedern, beginnend mit Rayn. 805 auf fol. 7, die das Repertoire R^1a repräsentiert. Besonders das Lied Rayn. 629[2.)], das außer in den Hss K, N, X und P auch in der Hs M fehlt, aber vielleicht auch das Lied Rayn. 1436, das nur die Handschriftengruppe KNPX nicht beinhaltet, stellen spätere Zusätze zum ursprünglichen Bestand des Repertoires dar.

Die zweite Hälfte von R^1 enthält das Repertoire R^1b. Das Lied Rayn. 1615 auf fol. 31 gehört diesem nicht an, weil es in den R^1 verwandten Handschriften nicht vorkommt. Die beiden Lieder des Chastelain de Coucy Rayn. 1982[3.)] und 1913[4.)] haben wahrscheinlich erst später Aufnahme in R^1b gefunden. Ebenso gehören wohl auch die Lieder Rayn. 1135[5.)], 490[6.)] und 1787 nicht zum ursprünglichen Bestand des Repertoires, weil sie in der Hs O, die vermutlich auf eine ältere Vorlage desselben zurückgeht, nicht enthalten sind.

Über die ersten drei Lieder von R^1 läßt sich nichts bestimmtes aussagen, weil sich für diese Lieder im besonderen, wie auch für alle folgenden aus ihrem Vorkommen in anderen Handschriften keine Anhaltspunkte für eine eventuelle Verwandtschaft mit der Hs D ergeben. Das zweite und das dritte Lied werden zwar von denselben Handschriften überliefert, die für R^1b charakteristisch sind, doch ergibt sich leider darüber hinaus kein Merkmal, das die Zuordnung zu diesem Repertoire rechtfertigen könnte.

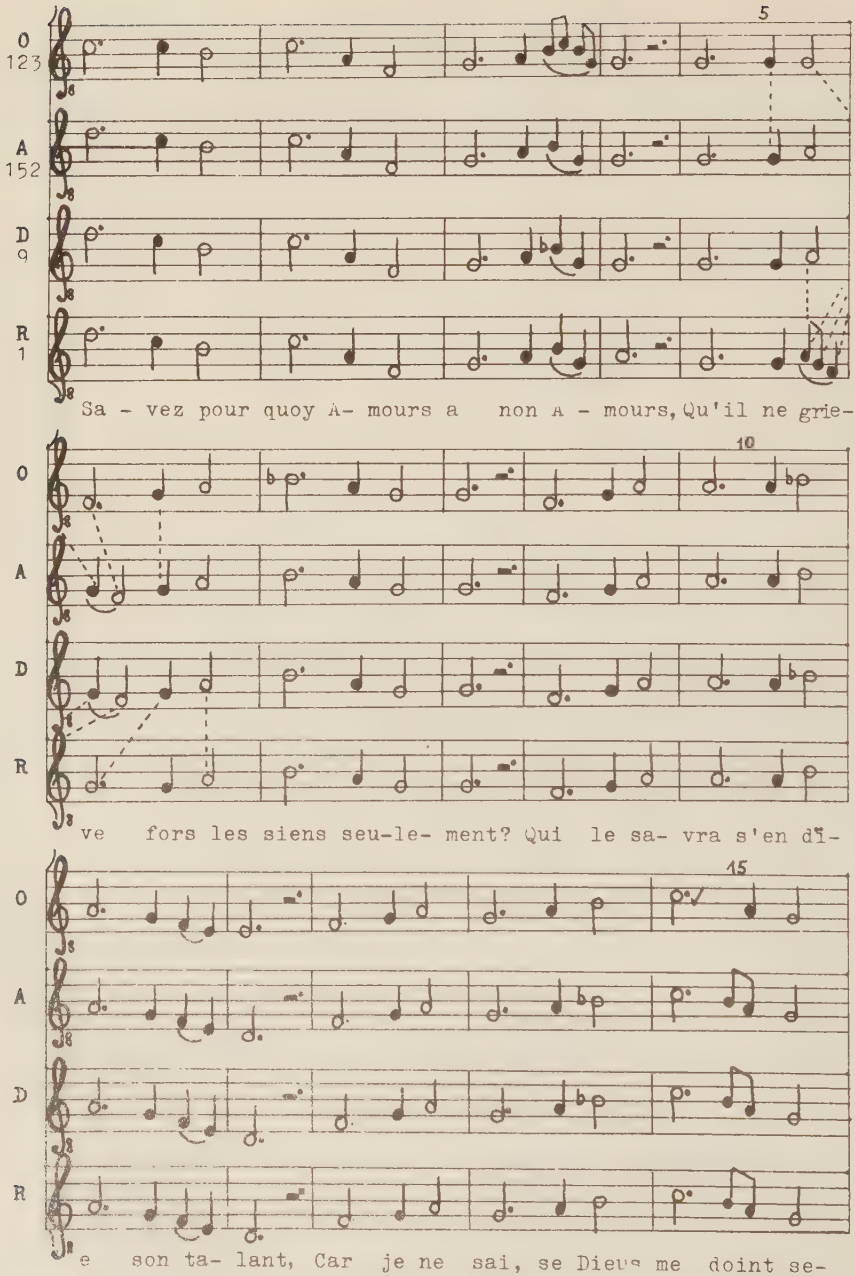
1.) Ed. Schwan, a. a. O., S. 81
2.) Tt. Scheler I, 15
3.) Tt. Fath 67
4.) Tt. Fath 65
5.) Tt. PetMon S. 79; nach Hs N chanson couronnée
6.) DA GLk 1,15; Tt. PetMon 104

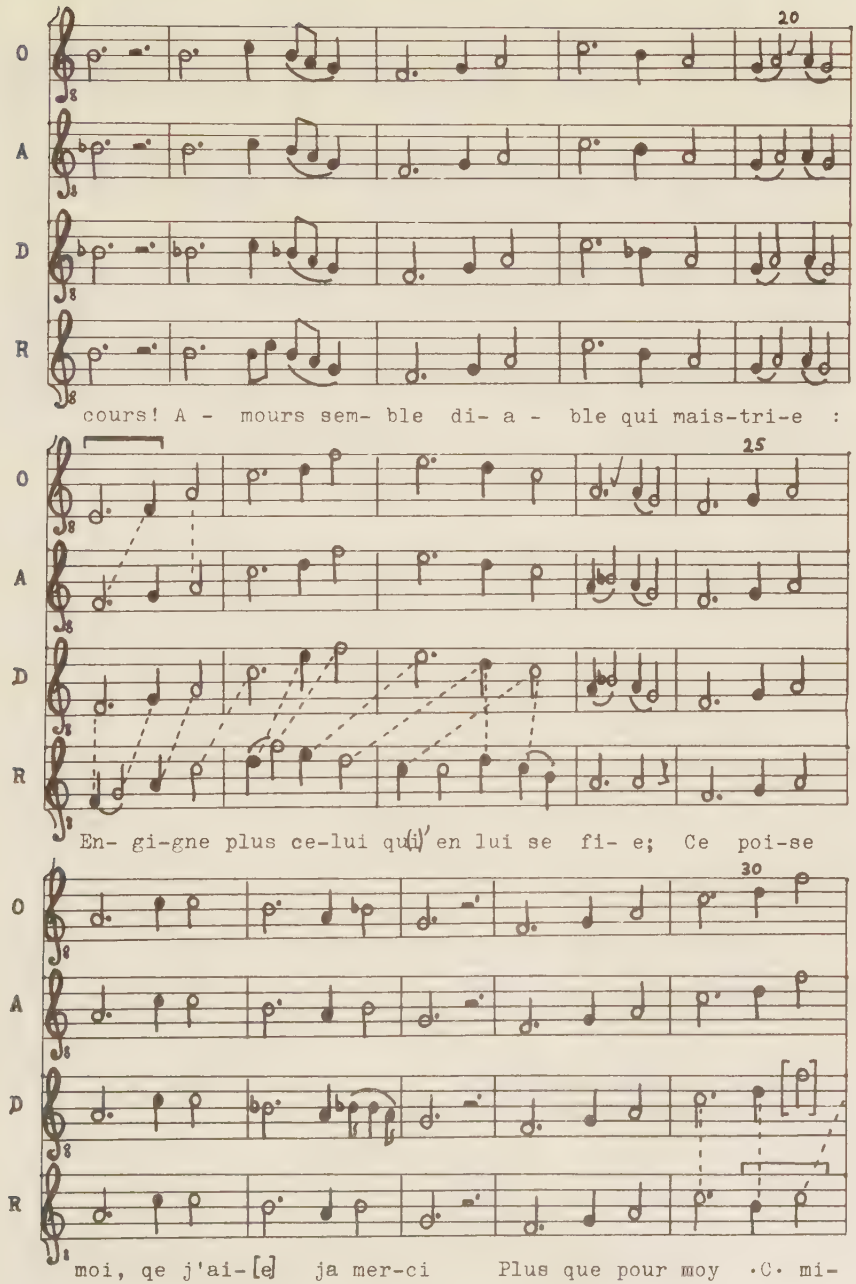
Eine genaue Begrenzung der Repertoire und eine verbindliche Feststellung derjenigen Handschriften, die die gleichen Vorlagen benutzten, ist nur durch die Gegenüberstellung der musikalischen Lesarten möglich. Leider versagen in dieser Hinsicht die Melodien von R^1.

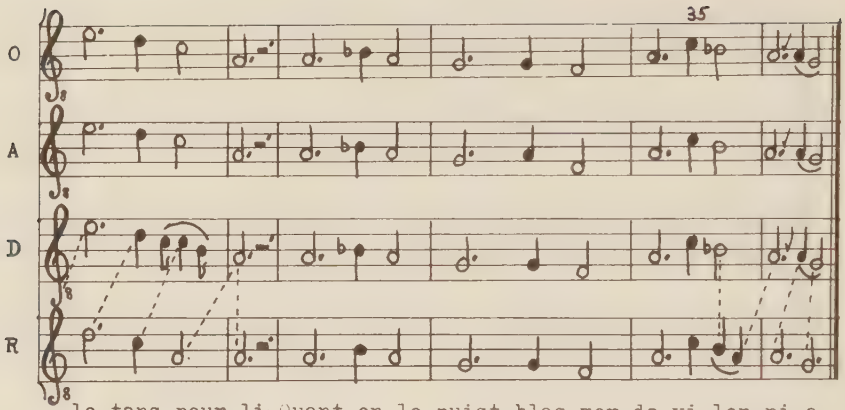
Die Melodien

Von den 33 Liedern des ersten Faszikels stimmt nur die Melodie des ersten Liedes Rayn.2026 des Thibaut de Champagne[1.)] mit der Haupttradition überein. Die Eintragung der Melodie in die Hs R^1 besorgte der Notenschreiber I, der sonst in der ganzen Handschrift nicht mehr festzustellen ist. Das Lied ist außer in R noch in den Hss A, D und O mit Notation überliefert:

1.) Übtr. Gth 47; Tt. WThib 100


O
123
A
152
D
9
R
1
5
Sa - vez pour quoy A- mours a non A - mours, Qu'il ne grie-
10
ve fors les siens seu-le- ment? Qui le sa- vra s'en di-
15
e son ta- lant, Car je ne sai, se Dieus me doint se-


O
A
D
R
20
cours! A - mours sem- ble di- a - ble qui mais-tri-e :
25
En- gi-gne plus ce-lui qu(i)' en lui se fi- e; Ce poi-se
30
moi, qe j'ai-[e] ja mer-ci Plus que pour moy ·C· mi-



le tans pour li, Quant on le puist blas-mer de vi-lon-ni-e.

Die Fassungen der Hss A und D weichen nur an drei Stellen geringfügig voneinander ab. Die Hs D notiert in Takt 22 auf der zweiten Modalzeit den Ton e statt d und verziert in Takt 27 den dritten Modalwert. Auf der zweiten Modalzeit des 34. Taktes erscheint in der Hs A die Note a, dagegen ist in der Hs D an dieser Stelle ein G notiert, das durch die anderen Handschriften als richtig ausgewiesen wird.

Von der melodischen Fassung dieser beiden Handschriften unterscheidet sich die der Hs O durch einen abweichenden Initialton, c statt d, durch kompliziertere Melismatik im 4. Takt, durch Auslassung des Tones a in Takt 5, wodurch eine Verschiebung entsteht, die durch die Aufspaltung der folgenden Binaria in zwei Simplices korrigiert wird, durch einen abweichenden Finalton in der dritten Distinktion (Takt 12), durch die Zufügung einer Plica in Takt 20 und schließlich durch eine Sekundverlagerung im folgenden Takt.

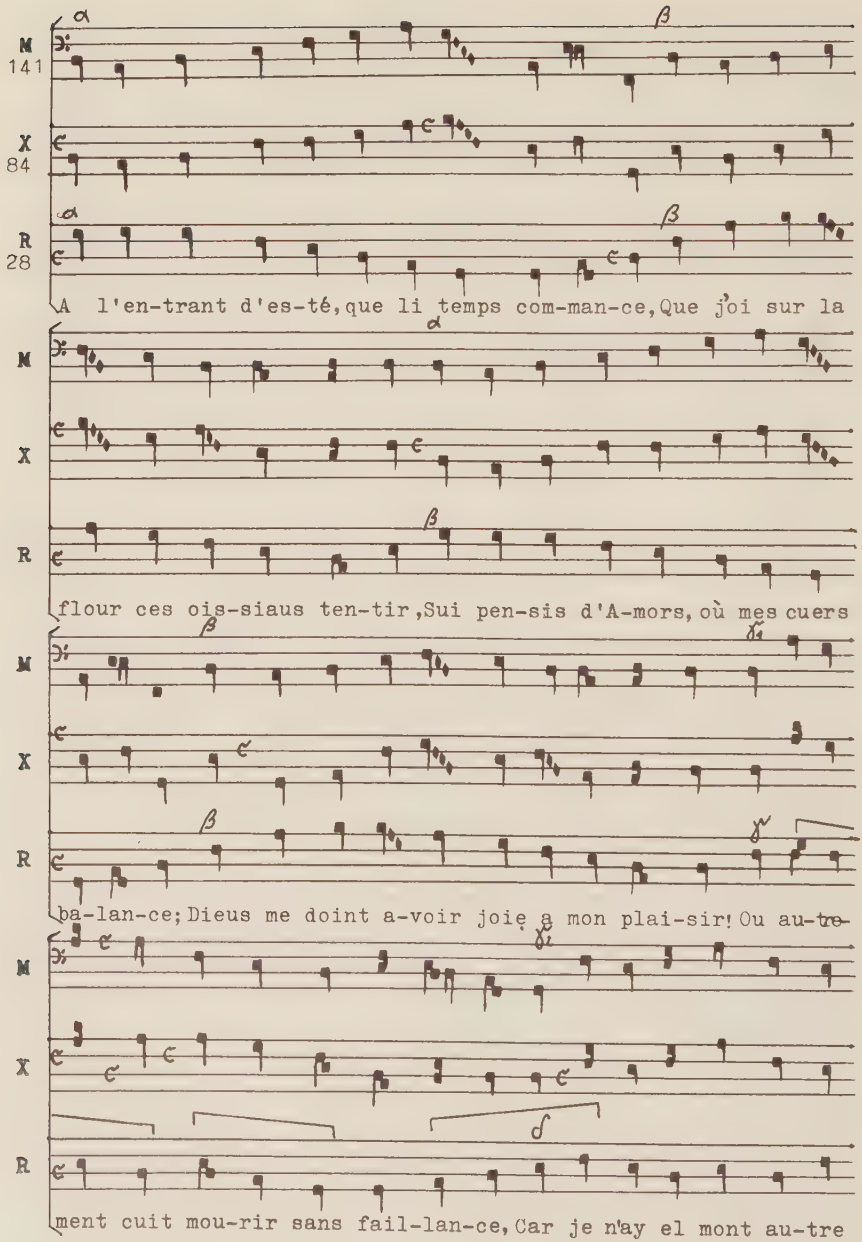
Die Melodie von R^1 entspricht mehr der Fassung der Hss A und D. An allen Stellen, an denen die Fassung der Hs O abweicht, schließt sich R^1 den Hss A und D an. Allerdings lassen sich in R^1 mehrere Unstimmigkeiten konstatieren, die aber auf das Konto des Notenschreibers gehen. Ihm hat wahrscheinlich eine Vorlage zur Verfügung gestanden, deren Notation damals bereits veraltet und ihm darum fremd und nicht mehr geläufig war. Darauf deutet nämlich der Notationsfehler in Takt 5 hin, wo durch die irrtümliche Zusammenfassung einer Simplex mit der ihr folgenden Binaria zu

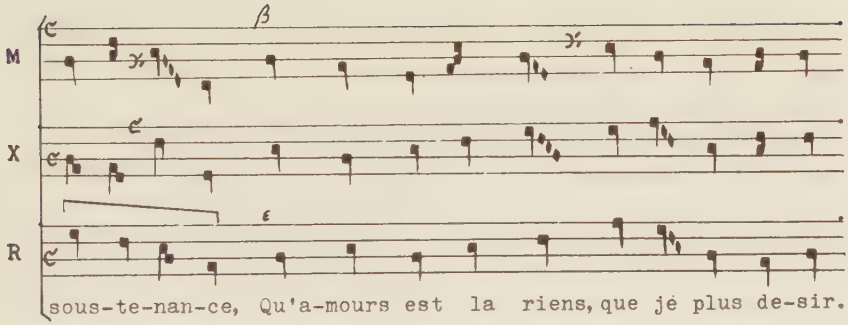
einer Ternaria eine Verschiebung entsteht, die durch die Wiederholung des Tones G im folgenden Takt wieder aufgefangen wird. Ähnliche Verhältnisse begegnen in den Takten 21 bis 23: dort verursacht die Kontraktion der Simplices F und G zu einer Binaria eine Verschiebung der Tonreihe um eine Stelle nach links; durch eine weitere Zusammenziehung zweier Einzelnoten am Anfang des 22. Taktes eilt die Tonreihe dann um zwei Stellen voraus; beim Zeilenwechsel in Takt 23 zwischen den Textwörtern "qui" und "en", die der Textschreiber eigentlich durch Apostrophierung des Buchstabens i von "qui" zu einer Silbe hätte zusammenziehen müssen, wiederholt der Notenschreiber zwar den Ton c für die zusätzliche Silbe, aber um die Koordination wieder herzustellen, weiß er keinen anderen Ausweg, als die beiden letzten Noten d und c, an die er noch ein h anbindet, zu wiederholen. In den Takten 30 und 35 entstehen zwei weitere Verschiebungen durch Versehen des Notenschreibers.

Die Fehler in der Fassung der Hs R deuten darauf hin,daß dem Notenschreiber von R^1 eine ältere Vorlage mit überholten Notationsformen zur Verfügung stand. Außer diesen Fehlern stimmt die melodische Fassung von R^1 mit der Fassung der Hss A und D überein. R^1 steht aber der Hs D am nächsten, da diese beiden Handschriften einen Fehler gemeinsam haben: in Takt 30 fehlt in diesen Handschriften der Ton f; während in D trotz Fehlens dieser Note die Koordination von Text und Weise erhalten bleibt, kommt es in R^1, wo auch noch eine Verlagerung zweier Noten vorliegt, zu der bereits erwähnten Verschiebung.

Die Gegenüberstellung der Fassung des Liedes Rayn. 620[1.)] des Blondel de Nesles (in R Moniot d'Arras zugeschrieben) mit den Fassungen der Hss M und X mag als Beispiel dafür gelten, wie sehr sich die folgenden Melodien in R^1 von den Parallelüberlieferungen Unterscheiden:

1.) DA Hs M: GForm 4


M 141
X 84
R 28
A l'en-trant d'es-té, que li temps com-man-ce, Que j'oi sur la
flour ces ois-siaus ten-tir, Sui pen-sis d'A-mors, où mes cuers
ba-lan-ce; Dieus me doint a-voir joie a mon plai-sir! Ou au-tre-
ment cuit mou-rir sans fail-lan-ce, Car je n'ay el mont au-tre



Dem Lied liegt nach den Hss M und X (und den übrigen Handschriften der Haupttradition) folgender Aufbau zugrunde:

I.		II.	III.
α	β	γ_1	
$a_{10\smile}$	b_{10}	$a_{10\smile}$	β
α	β	γ_2	b_{10}
$a_{10\smile}$	b_{10}	$a_{10\smile}$	

Es handelt sich also um einen Laiausschnitt der 3. Gruppe[1.)] mit der Eigenart, daß die Strophe mit derselben Tonreihe abschließt, mit der auch der erste Doppelversikel ausklingt. Obwohl die Fassung von R^1 die beiden ersten Distinktionen wiederholt und somit die obige Aufbauformel für den ersten Doppelversikel erfüllt, zeigen die vierte und fünfte Distinktion nicht die erforderliche Übereinstimmung, und die Strophe schließt nicht mit der Tonreihe der vierten Distinktion, so daß der Melodie in R^1 der Bau einer Kanzone zugrunde liegt:

$$\begin{array}{cc:cc|ccc} \alpha & \beta & \alpha & \beta & \gamma & \delta & \varepsilon \\ a_{10\smile} & b_{10} & a_{10\smile} & b_{10} & a_{10\smile} & a_{10\smile} & b_{10} \end{array}$$

1.) F. Gennrich, Formenlehre S. 226; dort auch Übertragung des Liedes nach der Hs K

Da über die Aufbauformen der Lieder später noch ausführlich zu berichten ist, sei hier nur festgestellt, daß ebenso wie die Melodie, auch die musikalische Form von der Haupttradition ganz und gar verschieden ist.

Die Melodie von R^1 erinnert in keiner Distinktion an die Parallelüberlieferungen. Auch bei den Fassungen der folgenden Lieder sind keine Anklänge an die Haupttradition festzustellen. Es erhebt sich darum die Frage, wie die Melodien von R^1 zu bewerten sind. Handelt es sich um Fälschungen oder um wirkliche Melodien, d. h. liegen etwa Kontraposita vor? In jedem Falle bedarf es einer eingehenden Untersuchung der Melodien auf ihren tatsächlichen musikalischen Wert hin.

Da die zu untersuchenden Melodien von zwei Notenschreibern (II und III) in der Handschrift eingetragen wurden, müssen die Lieder der einzelnen Schreiber getrennt untersucht werden, damit, falls sich die Überlieferungen in der Qualität unterscheiden, eine falsche Bewertung durch eine summarische Betrachtung vermieden wird.

Betrachten wir die obige melodische Fassung des Liedes Rayn. 620 als Probe für die Güte der Überlieferung des Schreibers II. Das Lied beginnt in R^1 mit einer dreimaligen Tonrepetition. Derartige Tonrepetitionen waren in der mittelalterlichen Melodik als Eingangsformen beliebt. Durch die mehrmalige Wiederholung ein und desselben Tones am Anfang eines Liedes erreichte der mittelalterliche Autor die Festlegung der Tonart; das bedeutet aber, daß dieser hervortretende Ton ein besonderer der dem Liede zugrunde liegenden Tonleiter sein muß. In der mittelalterlichen Skala hatten zwei Töne eine Vorrangstellung: der Grund- oder Finalton und der Reperkussionston. Finalton ist in der Fassung von R^1 der Ton c. Dieses c steht auch als Finalton der Distinktionen 1, 3, 4, 5 und 7; da die vierte Distinktion als Wiederholung der zweiten auf c schließt, könnte man den Ton d, mit dem die zweite Distinktion endet, für einen Irrtum des Schreibers halten und für diese auch den Ton c als Finalton annehmen. Allerdings ist es sehr erstaunlich und ungewöhnlich, daß dann alle Distinktionen außer der sechsten auf c enden. Jedenfalls ist damit c als Grundton belegt. Daraus ergibt sich als Tonart der Tonus lascivus, dessen Reperkussionstöne e und a sind. Die Tonrepetition am Anfang der Fassung von R^1 bedient sich aber des Tones f. Das ist unmöglich, weil

damit nur Melodien im Protus, Tritus oder Tonus peregrinus eröffnet werden können.

Nach diesem fraglichen Initium bewegt sich die melodische Linie fast ausschließlich in Sekundschritten abwärts bis zum Ton a, der Reperkussionsbasis des authentischen Tonus lascivus, um dann zum Finalton der ersten Distinktion, zum c, zu springen. Die Melodie steigt also nicht, wie es am natürlichsten ist, zu einem Höhepunkt auf, um dann zum Finalton abzufallen, sondern der melodische Bewegungsablauf ist umgekehrt. Solche melodischen Linien waren im Mittelalter zwar nicht die Regel, aber sie begegnen mitunter auch, vor allem nach Reperkussionsinitien in plagalen Tonarten; allerdings wurde im Vorangehenden das Vorliegen eines authentischen Tonus festgestellt.

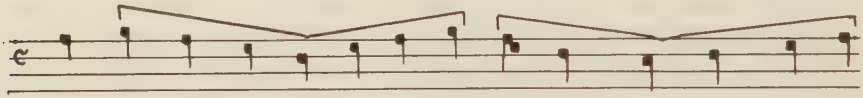
Am Anfang der zweiten Distinktion steigt die melodische Linie vom Ton e unter Auslassung des Halbtonschrittes e-f, einer häufigen Erscheinung in der mittelalterlichen Melodik, in der noch die Pentatonik durchschimmert, zur Reperkussionsbasis aa auf, um dann diatonisch zum Distinktionsende abzufallen.

Die 3. und 4. Distinktion sind eine Wiederholung der beiden ersten Distinktionen. Mit Ausnahme des Initiums und der tonalen Unstimmigkeiten ist die melodische Fassung von R^1 soweit eventuell noch tragbar. Ein anderes melodisches Profil aber zeigen die drei letzten Distinktionen.

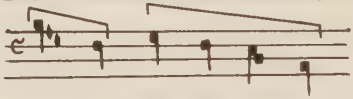
Die Fortschreitung in großen und kleinen Sekundschritten ergibt zwar eine sehr ausgewogene Linienführung, doch wird sie zuweilen auch durch den Ausdruckswillen des Autors oder wegen technischer Notwendigkeiten, wie z. B. wegen der Vermeidung des Tritonus oder infolge pentatonischer Fortschreitung, wie etwa am Anfang der zweiten Distinktion, unterbrochen werden müssen. Immer ist aber ein Zielton zu erkennen, dem die melodische Linie zustrebt, um dann wieder eine Ruhelage zu erreichen. Diese Charakteristica vermißt man in den letzten drei Distinktionen der Fassung von R^1. Die Linie ist verwirrt, ihr fehlt der Zusammenhang, sie kann nicht das Werk eines ernsthaften Autors sein. In den mit Klammern versehenen Vier- und Fünftonreihen kommt eine unmelodische, künstliche Aneinanderreihung von schematisch aufeinander folgenden Noten zum Vorschein. Diese übertriebene Diatonik, die im ersten Teil der Fassung noch nicht so klar zutage trat, ist verdächtig; sie kann schwerlich im Sinne des Autors

liegen, der doch eigentlich seinen Worten durch eine sinnvolle und vor allem angemessene Melodiebewegung noch mehr Gewicht geben sollte.

Solche Vier- und Fünftonreihen schematischen Charakters finden sich in allen Melodien, die der Notenschreiber II in die Hs R^1 eingetragen hat. Einige Beispiele mögen das bestätigen, wie etwa die 4. und 5. Distinktion des Liedes Rayn.741[1.)] auf fol. 2v:



5. Ont en -vers lui si bon-ne vou-len-té. 6. Mes Dieus l'ai-me



jel sai cer-tai-ne-ment

Wenn diese Viertonleitern sich abwechselnd auf- und abwärts bewegen, entstehen sequenzartige Bildungen. So auch in dem folgenden Beispiel, dem Anfang des Liedes Rayn. 805 auf fol. 7r:

1. Puis qu'il m'es-tuet de ma do-lour chan-ter

Ähnliche Dreitonreihen begegnen in dem Unicum Rayn.1016[2.)] auf fol. 14r:

8. Et quant de tout ce sui fis 9.Pour quoi don-ques n'a-me-roi-e

1.) Übtr. Gth 15; Tt. WaThib 34
2.) Tt. Scheler II, 148

Der Anfang des Liedes Rayn.1436 auf fol.13r zeigt ebensolche Ketten von drei Tönen:

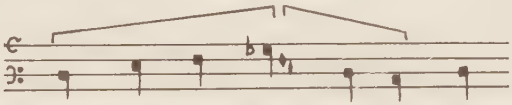
Bien doi fai-re mon chant ö-ir Puis que j'ai si bonne a-choi-son

Mit einer vollkommen diatonischen Melodie ist der Refrain des Liedes Rayn. 1655[1.)] auf fol. 28v versehen:

Et folle et sage est A-mours, Vi-e, mors, joie et dou-lours

Auch hier erscheinen wieder Drei- bzw. Viertonreihen. Bemerkenswert ist an diesem Beispiel die Vermeidung des Tritonus in der letzten Distinktion durch Tiefalterierung des Tones h zu b über dem Textwort "joie".

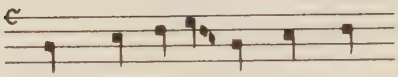
Ebenso vermeidet der Notenschreiber in der 2. und 4.Distinktion des Liedes Rayn. 490[2.)] auf fol. 27r den Tritonus:



2. Du mois d'a-vril en pas-quour
4. Chan-gier de fueille et de flour

Allerdings bei der melodisch ähnlichen 8. Distinktion desselben Liedes versäumt der Schreiber, wie auch noch an mancher anderen Stelle des ersten Faszikels, die Vermeidung des Tritonus:

1.) Ger I 128, II 293; JeLa 29
2.) DA Hss MTUX GLk 1,15



Mais joię ë-us-se grei-gnor

Auch der zweite Tritonus, der durch die absteigende Viertonreihe entsteht, wird nicht vermieden, wie es von einer zuverlässigen Melodieaufzeichnung zu erwarten wäre.

Die Anzahl der Beispiele für das Auftreten schematisch angewandter Tonreihen ließe sich beliebig vermehren. Als letztes Beispiel sei noch das Lied Rayn. 1615[1.)] auf fol. 31v angeführt:

1. Be-le da-me bien a-pris-se, Cui j'aing de cuer sans faus-ser La

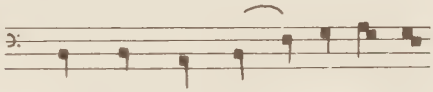
In diesem Beispiel kennzeichnen die beigefügten Klammern nicht mehr die gleichmäßig auf- oder absteigenden Skalenausschnitte, sondern die durch deren schematische Benutzung entstehenden Viertonketten, die charakteristisch sind für das Notationsbild von der Hand des Schreibers II.

Obige Beispiele sind eindeutige Belege dafür, daß die melodischen Linien einen gewissen Schematismus aufweisen, der nicht im Sinne der Autoren sein kann, der vielmehr den Verdacht der Fälschung aufkommen läßt; denn der Notenschreiber, dem es an entsprechenden Vorlagen mangelt und der zur Selbsthilhe greift, weil er aus irgendwelchen Gründen die Notenliniensysteme nicht ohne Noten belassen will, wird bei der Abfassung der fingierten Melodie zwangsläufig mehr oder weniger schematisch vorgehen. Entsprechend seinem Wissen um musikalische Dinge wird die Fälschung plumper oder geschickter sein. Je geschickter der Schreiber aber zu Werke geht, um so schwieriger wird der Nachweis der Fälschung. Der Notenschreiber II war in der mittelalterlichen Musik nicht unerfahren. Er benuzte verräterische Vier- und Fünftonketten in verschiedener Gestalt, in auf- und absteigender Richtung, aber er

1.) Fath 75

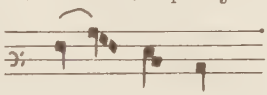
bediente sich damit in starkem Maße der Diatonik, die das Ideal der mittelalterlichen Melodieführung war. Ein Laie kann die Fälschungen nicht vorgenommen haben. Vielleicht war es ein Notenschreiber, der bei der Ausführung seines Berufes den nötigen Einblick in das Wesen der mittelalterlichen Melodie gewonnen hatte[1.]. So erklärt sich auch die mehrmals festgestellte Vermeidung des Tritonus oder die Auslassung des Halbtonschrittes in aufsteigenden melodischen Linien, wie etwa in den beiden folgenden Beispielen:

Rayn. 421[2.]
fol. 9r



1. Com-bien que j'ai-e de-mou-ré

Rayn. 1469[3.]
fol. 29v



5. Et met es cuers...

Auffallend ist, daß der Notenschreiber nach einem Terzschritt in vielen Fällen den folgenden Ton zweimal bringt, so z. B. in dem Lied Rayn. 805 auf fol. 7r:

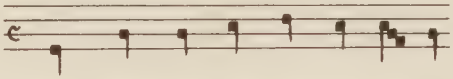
2. Et en chan-tant di-re...

oder in dem Lied Rayn. 1655[4.] auf fol. 28r, wo diese Erscheinung zweimal auftritt,

1.Com-bien veult A-mours des-cri-vre; A-mours est et...

1.) Auch als Mitglied eines Puis hätte der Schreiber diese Kenntnisse erwerben können.
2.) DA Hss MTDAKNP GaM 15; Tt. Scheler II, 12
3.) Übtr. GTh 30; Tt. WaThib 62
4.) Ger I 128 + II 293; Tt. JeLa 29

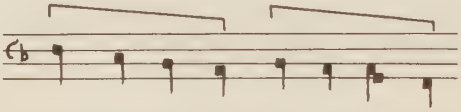
und dessen erste Distinktion fast ganz mit der ersten Distinktion des Liedes Rayn. 1732 fol. 4v übereinstimmt:



1.Tout tans est mes cuer en joi-e

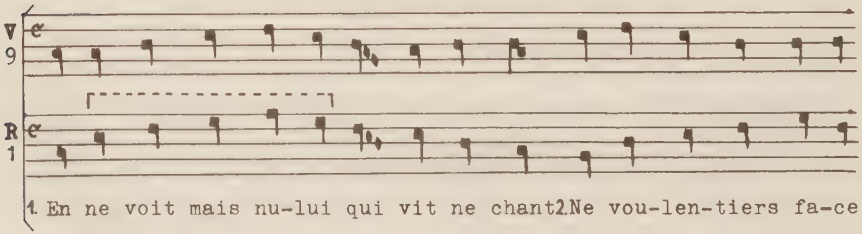
Diese Übereinstimmung der Liedanfänge ist ein weiterer Beweis für das schematische Vorgehen des Fälschers.

Oft wird durch die Aufeinanderfolge gleicher Viertonketten auch der Anschein einer Sequenzbildung erweckt, wie etwa am Anfang des Liedes Rayn. 1463 auf fol. 31r:

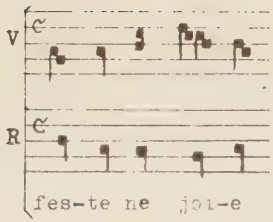


1.Chan-çon de plaint et de sous-pir

Es scheint, daß dem Notenschreiber die Sequenzbildung nicht unbekannt war und er ihre Erscheinung ebenfalls benutzte, um das Vorliegen wirklicher Melodien vorzutäuschen. So ist z. B. die zweite Distinktion des Liedes Rayn.315[1] in der Hs R auf fol. 1v eine Sequenzierung der vorangehenden ersten Distinktion:



1.) Übtr. GTh 3; Tt. WaThib 6

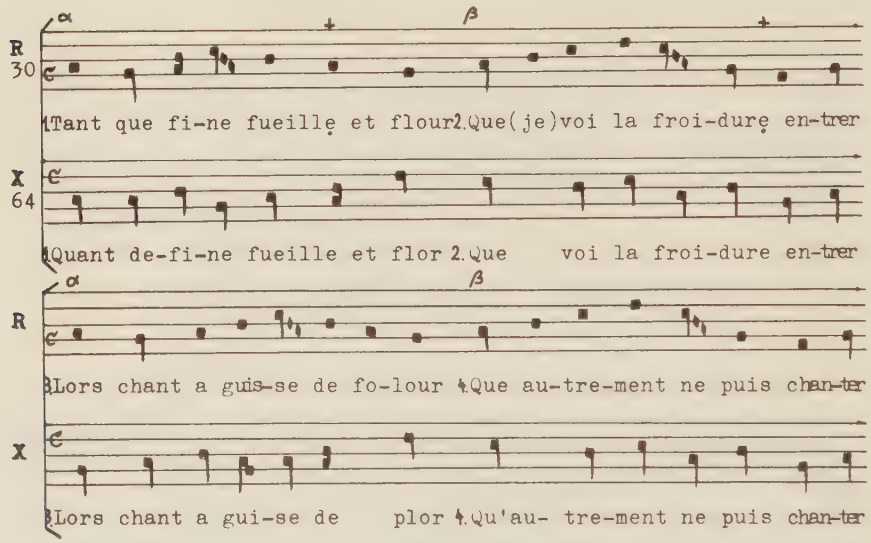


Die beigefügte Fassung desselben Liedes der Hs V läßt zunächst die Vermutung aufkommen, daß in der Fassung von R^1 die Töne unter der gestrichelten Klammer terzverlagert seien; doch wird man darin keine Übereinstimmung der Überlieferung sehen dürfen, weil die zweite Distinktion in der Hs R eine Wiederholung der Tonreihe der ersten Distinktion in der Untersekunde ist, die nicht zufällig sein kann, sondern vom Schreiber beabsichtigt sein muß. Außerdem zeigen die beiden Fassungen in der zweiten und den folgenden Distinktionen keine Übereinstimmung mehr.

Bei der Besprechung des Liedes Rayn. 620 wurde schon die musikalische Form der Fassung von R^1 der Form der Haupttradition gegenübergestellt. Für die letztere wurde die Form eines Laiausschnittes der 3. Gruppe festgestellt, während der Melodie von R^1 eine Kanzonenform zugrunde liegt. Das Vorliegen einer musikalischen Form wird zunächst den Verdacht der Fälschung kaum erhärten. Bei einer plumpen Fälschung würde man bestimmt keine Form feststellen können. Hier tritt uns aber in R^1 eine klare Kanzonenform entgegen, in der die beiden Stollenmelodien mit Ausnahme des Schlußtones der zweiten Distinktion vollkommen übereinstimmen. Eine formale Übereinstimmung der Fassung von R^1 mit der Haupttradition wird man kaum erwarten dürfen; denn um die der Haupttradition zugrunde liegende Form zu kennen, hätte dem Notenschreiber deren Melodie bekannt oder greifbar sein müssen. Dann hätte sich aber die Erfindung, bzw. die Fälschung einer anderen Melodie erübrigt.

Welche Form haben nun die anderen Melodien, die der II. Notenschreiber in die Handschrift eingetragen hat? In fast allen Liedern begegnen Kanzonenformen, oder sie werden zumindest durch die für die Kanzone charakteristische Wiederholung der Stollenmelodie angestrebt. Dabei ist der Notenschreiber stets peinlich be-

müht, den Verszeilen des Textes in der Melodie zu entsprechen. Er berücksichtigt auch die Elision des auslautenden e vor vokalischem Anlaut(+), wie z.B. in dem Lied Rayn.1977[1.)], wo aber in der dritten Distinktion eine Unstimmigkeit auftritt, zu deren Aufklärung die Fassung der Hs X beigegeben wird:



Wie die Fassung der Hs X ausweist, hat der Textschreiber von R^1 am Ende des dritten Verses durch Einsetzen des zweisilbigen Wortes "fo-lour" anstelle des einsilbigen "plor" den Vers um eine Silbe irrtümlich verlängert. Da der Notenschreiber auch in diesem Falle die Kanzonenform anstrebt und die Notenreihe, die er über den ersten Vers gesetzt hat, über dem dritten Vers wiederholen will, mußte sich die überzählige Silbe störend bemerkbar machen. Dadurch daß er die Binaria, die im ersten Vers über der dritten Verssilbe erscheint, in der Wiederholung der Tonreihe in zwei Simplices aufspaltet, gewinnt er eine zusätzliche Note für die überzählige Silbe. Dieses Verfahren war aber nur möglich, wenn der Notenschreiber den Text oder zumindest die jeweils fol-

1.) Tt. HuGa 38

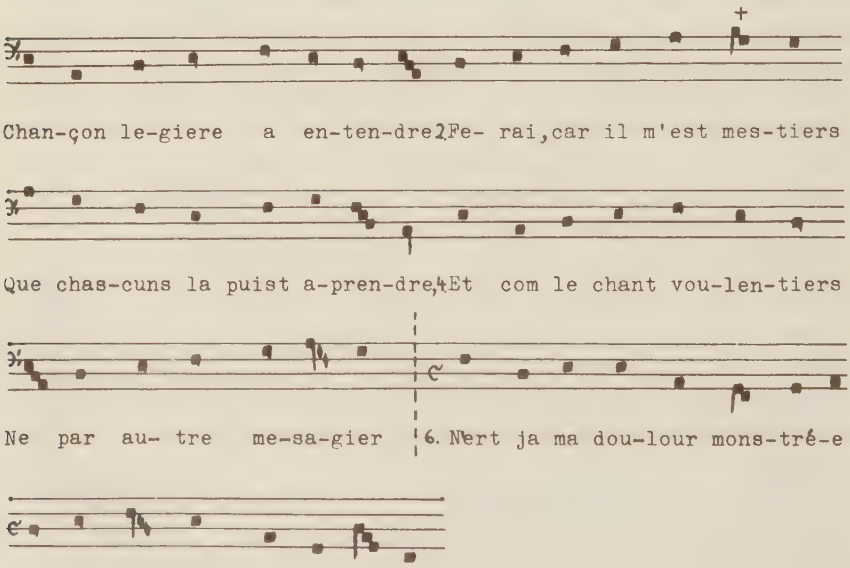
gende Textzeile vor der Eintragung der Notation durchlas und die vorhandenen Silben zählte.

Bekanntlich begegnen Fehler und Schreiberirrtümer in mittelalterlichen Musikhandschriften sehr häufig. In vielen Fällen, besonders in Prachthandschriften, unterblieb jede Korrektur, um das saubere Schriftbild nicht zu stören. In anderen Handschriften dagegen werden die Fehler peinlich genau verbessert. Doch häufig begegnet die Korrektur dergestalt, daß Rasuren oder Verbesserungen auf dem Rande zwar vermieden werden, aber durch mehr oder weniger geschickte Veränderungen der Tonfolge nach einem Irrtum die weitere korrekte Eintragung der Notation ermöglicht wird. Diese Art der Korrektur findet vor allem dann Anwendung, wenn durch einen Irrtum des Textschreibers die Koordination von Text und Weise in Unordnung gerät.Ein solcher Fall liegt im obigen Beispiel vor. Der fehlerhafte Text veranlaßt den Notenschreiber zur Korrektur, die hier aber schon erstaunlicherweise im voraus bewerkstelligt wird. Gewöhnlich stellt der Notenschreiber den Fehler im Text erst fest, wenn er die dazugehörigen Noten einträgt, oder vielfach auch erst, wenn er am Ende eines Verses mit den ihm zur Verfügung stehenden Noten nicht auskommt. In beiden Fällen erfolgt die Korrektur erst an einer geeigneten Stelle hinter dem Fehler im Text. Im vorliegenden Falle aber gewinnt der Notenschreiber schon durch die Aufspaltung der Binaria in zwei Simplices vor der Fehlerquelle eine zusätzliche Silbe. Dieser ungewöhnliche Fall ist nur so zu erklären, daß der Notenschreiber schon vor der Eintragung der Melodie zum dritten Vers den Fehler erkannt hatte. Normalerweise wird ein Notenschreiber nicht vor der Ausführung seiner Arbeit den Text prüfen, nur der geschickte Fälscher ist dazu gezwungen; denn, wenn er durch die Wiederholung einer Tonreihe eine musikalische Form vortäuschen will, muß er den Text nach den Reimen in Verse gliedern, um dementsprechend seine Notation einteilen zu können.

Wie sehr sich der Notenschreiber bemühte, seine Notation mit dem Text koordinieren zu lassen, zeigen der 2. und 4. Vers im obigen Beispiel. Beide Verse haben eine Silbe zuviel. Im ersten Vers ist das Personalpronomen "je" zugefügt; dieser Umstand weist darauf hin, daß die Hs R zu einer Zeit hergestellt wurde, als es im Altfranzösischen schon üblich war,dem Verb,wenn kein substantivisches Subjekt vorhanden war, das entsprechende Pronomen bei-

zufügen. Der vierte Vers hat dadurch eine überzählige Silbe erhalten, daß der Textschreiber es unterlassen hatte, das e des Wortes "que" zu elidieren. Dem Notenschreiber kam der Fehler sehr gelegen, weil er dadurch nicht wie in der ersten Distinktion die Tonreihe zu verändern brauchte. Vielleicht blieb ihm aber auch der wirkliche Sachverhalt verborgen, aber er lieferte uns damit einen weiteren Beweis für die Fälschung.

Aber dem Notenschreiber II sind durch sein Bemühen, der Notation den Anschein einer formalen Gliederung zu geben, noch andere Fehler unterlaufen. Die Kanzone war wohl die einzige musikalische Form, deren Aufbau dem Schreiber geläufig war. Nur so ist zu erklären, daß fast alle Lieder, die er mit Notation versehen hat, im ersten Teil immer wieder die für die Kanzone charakteristische Wiederholung der Stollenmelodie aufweisen. Diesen Aufbau strebte der Notenschreiber auch wieder bei der Abfassung des Liedes Rayn.629[1.)] auf fol. 10r an. Er versieht den Text mit folgender Notation:



1.) Tt. Scheler I, 15; WaCon 218

Es ist wichtig zu wissen, daß das Lied in der Handschrift auf der Rectoseite von fol. 10 beginnt und auf der Versoseite endet. Der Seitenwechsel liegt vor dem Beginn des vorletzten Verses und ist in der obigen Wiedergabe durch eine gestrichelte Linie angedeutet.

Die Wiederholung der Eingangstonreihe beginnt über dem Anfang des vierten Verses. In allen anderen Liedern, denen der Notenschreiber II Kanzonenform gibt, umfaßt die Stollenmelodie nur zwei Distinktionen. Zu dem vorliegenden Strophenbau

$$a_{7\smile}\ b_7\ a_{7\smile}\ b_7\ b_7\ c_{7\smile}\ c_{7\smile}$$

würde nur eine zweizeilige Stollenmelodie passen, wie es auch die Überlieferung des Liedes in der Hs T, fol. 101 bestätigt, wo dem Lied folgender Aufbau zugrunde liegt:

$$\begin{array}{cc|cc|ccc} \alpha & \beta & \alpha & \beta & \gamma & \delta & \alpha \\ a_{7\smile} & b_7 & a_{7\smile} & b_7 & b_7 & c_{7\smile} & c_{7\smile} \end{array}$$

Es ist darum zu vermuten, daß der Notenschreiber die Form des Textes nicht richtig erkannte und entweder zwei Verse irrtümlich für einen hielt oder die Verse falsch abgrenzte. Jedenfalls beginnt die Wiederholung der Eingangstonreihe und damit der Gegenstollen erst mit Vers 4. Da dieser Vers aber einen männlichen Reim und der erste Vers, dessen Melodie wiederholt werden soll, zwar dieselbe Silbenzahl, aber einen weiblichen Reim hat, erscheint die Ternaria, die in der ersten Distinktion mit der weiblichen Endung koordiniert, jetzt über der ersten Silbe des fünften Verses. Der Schreiber gerät dadurch in Schwierigkeiten, und er läßt die Binaria h-a der zweiten Distinktion (+) in der Wiederholung aus, ergänzt die vorangehende Simplex a zur Ternaria und stellt so die Koordination wieder her. Nach dem anschließenden Seitenwechsel aber verzichtet er auf die weitere Wiederholung der Stollenmelodie, entweder weil er nach dem Umblättern feststellte, daß nur noch zwei Verse auf der Versoseite stehen und dementsprechend die beiden Stollen gegenüber dem verbleibenden Abgesang einen zu großen Anteil an der Strophe einnehmen würden, oder weil er ganz einfach die Mühe scheute, zur Abschrift immer wieder zurückblättern zu müssen. Außerdem entsteht beim Seitenwechsel infolge des Schlüsselwechsels ein unmotivierter Sextsprung.

In all diesen Beispielen lassen sich die sonderbaren Erscheinungen und festgestellten Irrtümer nur durch den Tatbestand

der Fälschung erklären. Die Indizien gegen den Fälscher sollen durch die folgende Untersuchung der Tonatitätsverhältnisse noch vermehrt werden.

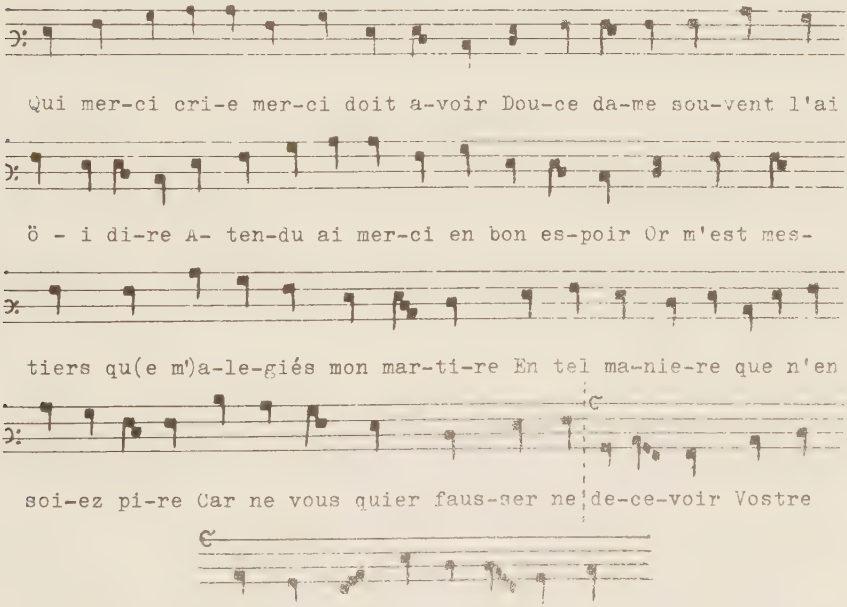
Oben wurde bereits bei der Besprechung des Liedes Rayn. 620 zur Tonalität einiges festgestellt. Fast alle Distinktionen dieses Liedes enden mit dem Ton c. Gewöhnlich schließt aber nicht jede Distinktion mit dem Finalton,sondern nur diejenigen, die einen musikalischen Abschnitt,z.B. einen Stollen, Gegenstollen usw. abschließen. Auch in anderen Liedern von der Hand des II. Notenschreibers lassen sich solche Unwahrscheinlichkeiten erkennen. Viel aufschlußreicher sind aber noch die Anteile der einzelnen Tonarten an der Gesamtzahl der Lieder, wie sie nach den Finaltönen zu ermitteln sind. Von den 27 Melodien, die der Notenschreiber ganz notiert hat, enden 14 auf c, 6 auf g, 3 auf f, 2 auf a und nur 2 auf d. Auffallend ist der hohe Anteil des Tonus lascivus und die geringe Zahl von Liedern im Protus, der doch eine der gebräuchlichsten Tonarten des Mittelalters war. Wenn der Notenschreiber auch immer wieder durch Kadenzfloskeln oder - und das ist am häufigsten - durch korrekten diatonischen Abstieg zum Grundton geordnete tonale Verhältnisse vorzutäuschen versucht, so zeigt der Vergleich mit anderen Liedersammlungen, daß der Tonartenanteil am Gesamten für mittelalterliche Verhältnisse sehr ungewöhnlich ist. Die folgende Tabelle mag das bestätigen. In jeder der zum Vergleich herangezogenen Handschriften wurden jeweils 27 unmittelbar aufeinander folgende Lieder untersucht.

	R	M	T	O	X	P	L^P	Z
Protus	2	10	7	8	11	15	13	5
Deuterus	--	--	--	--	--	--	--	--
Tritus	3	2	2	2	2	--	3	3
Tetradus	6	11	11	10	7	9	5	12
T.lascivus	14	3	4	4	7	1	2	5
T.perigrinus	2	1	3	3	--	2	4	2

Die Vorherrschaft des Tonus lascivus unter den 27 Liedern des II. Notenschreibers in R^1 ist offensichtlich. Wenn der Schreiber tatsächlich die Finaltöne mit Bedacht wählte - und dafür spricht das Geschick, mit dem er die Fälschungen ausführte - , dann ist das Vorherrschen des Tonus lascivus, einer Tonart, die in der Entstehungszeit der Trouvèrelieder noch nicht derart verbreitet war,

ein Beweis dafür, daß die gefälschte Notation aus einer späteren Zeit stammt, aus einer Zeit nämlich, als sich diese vom Notenschreiber bevorzugte Tonart mehr durchgesetzt hatte.

Die Eintragung der Notation zu dem Lied Rayn. 1787 beginnt der Notenschreiber II auf fol. 32v, und der Notenschreiber III setzt sie auf fol. 33r fort. Bei diesem gleichzeitigen Seiten- und Schreiberwechsel entsteht vor dem Ende der sechsten Distinktion des Liedes ein ungewöhnlicher Quintsprung, der in der folgenden Wiedergabe durch eine gestrichelte Linie angedeutet ist:



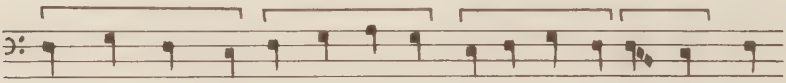
Der Notenschreiber III bemüht sich garnicht, die von seinem Vorgänger begonnene Tonreihe sinnvoll fortzusetzen.

Der Textschreiber hat den letzten Vers der Strophe vergessen einzutragen (in den Parallelüberlieferungen besteht die Strophe aus acht Versen), also ist die Fassung von R[1] unvollständig. Dem Notenschreiber bleibt dieses Versehen verborgen; jedenfalls

bringt er keine Verbesserung an, wie er auch mit der Unterbringung der Melodie keine Schwierigkeiten gehabt zu haben scheint. Das ist verständlich, wenn er keine Vorlage besaß und wie sein Vorgänger die Notation fälschte. Dann hatte er auch keine Veranlassung, dessen auf fol. 32v begonnene Tonfolge sinnvoll fortzusetzen. Wenn er um eine geschickte Fälschung bemüht gewesen wäre, hätte er beim Schreiber- und Seitenwechsel wenigstens den Quintsprung vermieden. Vielleicht war ihm das Ende der vorangehenden Seite auch garnicht bekannt. Mit dem Seitenwechsel beginnt nämlich auch eine neue Lage. Also erfolgten die Fälschungen lagenweise durch zwei Schreiber (vor dem Einbinden der Handschrift), d. h. daß der Schreiber II den Anfang der Melodie des Liedes möglicherweise auf fol. 32v noch nicht niedergeschrieben hatte, als der Notenschreiber III schon das Ende der Melodie, das für ihn ja den Anfang seiner Arbeit bedeutete, auf fol. 33r aufzeichnete. So steht auch der dritte Schreiber unter dem dringenden Verdacht der Fälschung.

Tatsächlich zeigen die Melodien, die von der Hand des Notenschreibers III stammen, z. T. dieselben Besonderheiten, die auch schon den vorigen Schreiber als Fälscher entlarvten.

Der Anfang des Liedes Rayn. 1010[1.)] läßt die nur schon genügend bekannten Viertonketten erkennen:

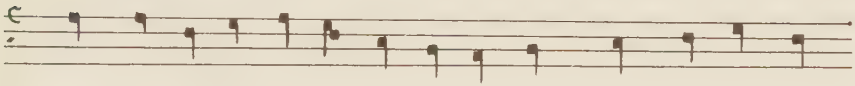


1. Com-bien que lon-gue de-meu-re 2. Ai-e fai-te de chan-ter

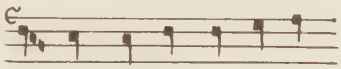
Die Melodie der ersten Distinktion dieses Liedes entspricht Ton für Ton der oben wiedergegebenen 2. Distinktion des Liedes Rayn. 1615[2.)]. Wenn trotz verschiedener Notenschreiber die beiden Distinktionen melodisch übereinstimmen, so nur darum, weil beide Schreiber sich beim Fälschen desselben Schematismus bedient haben.

1.) Mel. F. Gennrich, ZrPh 59 S. 224, Ger I 123; Tt. Fath 43
2.) Tt. Fath. 75

Die melodische Linie des folgenden Liedes Rayn.1982[1.)] ist ein zusammenhangloses Aufundab, dessen Höhepunkte den wichtigsten Silben des Textes nicht entsprechen:



1. Quant voi ve-nir le bel tans et la flour 2.Que l'er-be vert



es-pant a-val la pré-e

Der melodische Gipfel fällt im ersten Vers auf den unbedeutenden Artikel "le", und die melodische Linie der zweiten Distinktion erreicht ihren höchsten Punkt über dem unbetonten e des weiblichen Reims. Eine derartige Melodieführung ist musikalisch unmöglich. Es handelt sich auch nicht um eine verderbte Fassung der Haupttradition,da die Melodien so verschieden sind,daß eine textkritische Betrachtung auch nur eine Übereinstimmung belegen könnte.

In keinem der vier Lieder, die der Notenschreiber III mit Notation versehen hat, ist eine musikalische Form festzustellen. Es treten keine Wiederholungen auf. Im Gegensatz zu den Erfahrungen,die wir bei der Betrachtung der Noteneintragungen des Schreibers II gemacht haben, der doch wenigstens noch bemüht war, Melodien und Formen vorzutäuschen, ist das Machwerk des Schreibers III eine plumpe Fälschung.

Es ist ein trauriges Fazit, das wir aus der Betrachtung des ersten Faszikels der Hs R ziehen müssen: Da mit Ausnahme des ersten Liedes sich alle Melodien als Fälschungen erwiesen haben, ist R^1 für die musikalische Überlieferung wertlos. Das ist umso bedauerlicher, weil R^1 verhältnismäßig viele Unica enthält, deren

---

1.) Tt. Fath. 67

wirkliche Melodien uns für immer unbekannt bleiben werden, falls nicht zufällig neue Funde diese Lücke schließen können.

Da die wertlose musikalische Überlieferung von R^1 eine Bestätigung der bei der Feststellung des Bestandes gemutmaßten Repertoire anhand der Melodien ausschließt, verbleiben die textlichen Varianten[1.)] als einziges Kriterium für die verwandtschaftlichen Beziehungen von R^1 zu den Parallelüberlieferungen.

1.) Schwan kommt anhand der Lesarten zu folgendem Resultat: "R^1 weicht wenig von MT ab, doch teilt es die Fehler dieser Handschrift nicht". vgl. Ed. Schwan, a.a.O., S. 82 - 84

DER ZWEITE FASZIKEL
(= R^2)

Der Bestand

Der zweite Faszikel umfaßt die Folioseiten 37 bis 75 und enthält 48 Lieder[1.]. Die Lieder des Thibaut de Champagne, des Chastelain de Coucy und des Blondel de Nesle sind nach Autoren geordnet, doch stehen die Lieder Thibauts nicht alle zusammen; sie sind vielmehr in kleineren Gruppen über den ganzen Faszikel verstreut. Andere Autoren sind jeweils nur mit einem Lied am Bestand von R^2 beteiligt. In R^2 ist eine Ordnung nach den Autorennamen unverkennbar. Sie ist aber nicht konsequent durchgeführt, sonst müßten die Lieder Thibauts alle in einer Gruppe vereinigt sein. Der Umstand, daß die Lieder dieses Autors an verschiedenen Stellen des Faszikels gruppenweise auftreten, mag darauf hindeuten, daß in R^2 mehrere, ursprünglich voneinander unabhängige Repertoire vereinigt sind.

Auch das Vorkommen der Lieder von R^2 in anderen Sammelhandschriften bestätigt, daß der Faszikel kein einheitliches Ganzes darstellt. Die Lieder vom Anfang des Faszikels bis fol. 54 werden fast ausnahmslos von den Hss V, K, N, X, P, M, T und O überliefert; dagegen finden sich die Lieder des folgenden Teiles von R^2 nur vereinzelt in den Hss V, M, O oder D. Die vier Lieder des Thibaut de Champagne, die den Faszikel beschließen, haben wieder zahlreiche Parallelüberlieferungen aufzuweisen.

Der zweite Faszikel der Hs R beginnt mit zwei Gruppen von vier Liedern des Thibaut, die durch ein Lied des Conon de Bethune und zwei Lieder des Raoul de Soissons[2.] getrennt sind. Für die beiden ersten Lieder von R^2 ist die Autorangabe der Hs R nicht haltbar: keine der Parallelhandschriften schreibt diese Lieder Thibaut de Champagne zu[3.]. Die verbleibenden sechs Lieder dieses Autors

---

1.) Bis fol.61r mit Autorangaben, die aber wie in R^1 teilweise nicht zutreffen.
2.) Die Hs R nennt für Rayn.2063 Jehan als Verfasser.
3.) Das erste Lied von R^2 hat keine Verfasserangabe, doch wurde es wahrscheinlich wie die 3 folgenden, die Thibaut zugeschrieben werden, ebenfalls als Lied dieses Autors angesehen.

nehmen in den anderen Handschriften die verschiedensten Reihenfolgen ein. Aber immer ergeben sich für einzelne Lieder Übereinstimmungen mit der Aufeinanderfolge in R^2. Die Lieder Rayn. 711[1.)] und 1880[2.)] folgen in den Hss V, K, und P unmittelbar aufeinander. Die Lieder Rayn. 1880 und 407[3.)] stehen in den Hss V, K, N und L^b zusammen. Letztere hat mit den Hss A und Z die direkte Aufeinanderfolge der Lieder Rayn. 2075[4.)] und 711 gemeinsam. Außerdem überliefert die Hs X Rayn. 324 und 711 zusammenstehend, und die Hs D verbindet Rayn. 324[5.)] und 407 miteinander. Zählt man die sechs Lieder des Thibaut in der Reihenfolge von R^2, so ergeben sich für die anderen Handschriften folgende Anordnungen (unmittelbar aufeinander folgende Lieder sich durch Bindestriche verbunden):

V+K:	3 1 5-2-4 6
X:	3 1 4 2-6-5
L^b:	1-5 6 4 2 3
M:	4 6 2 5-3-1
D:	3-2 6-4 1 5

Die Hs Z ist nicht aufgeführt, weil sie nur drei der sechs Lieder enthält. Zwar gibt jede Handschrift den Liedern eine andere Anordnung, aber zwischen einzelnen Handschriften bestehen Ähnlichkeiten. Es ist aber nicht zu entscheiden, welche Handschrift R^2 am nächsten steht. Nur die Untersuchung der melodischen Lesarten kann die verwandtschaftlichen Verhältnisse aufklären.

Da die beiden Lieder des Raoul de Soissons in allen sie überliefernden Handschriften unmittelbar aufeinander folgen, lassen sich aus dieser übereinstimmenden Anordnung keine Rückschlüsse auf die Stellung von R^2 ziehen.

Auf die oben besprochenen Lieder Thibauts folgt nach einem einzelnen Lied des Moniot d'Arras eine Gruppe von vier Liedern, die die Hs R Chastelain de Coucy zuschreibt. Die Parallelüberlieferungen klären darüber auf, daß die Autorschaft des Chastelain

---

1.) Übtr. GTh 12; DA Hs Z GRhyt; Tt. WaThib 26
2.) Übtr. GTh 45; Tt. WaThib 97
3.) Übtr. GTh 8, GTM 33; Tt. WaThib 16; Mel. bei F. Ludwig in Hdb. der Musikgesch. v. Adler S. 197
4.) Übtr. GTh 50; DA Hs O GForm 1; Tt. WaThib 112; FA Hs D Wolf 92
5.) Übtr. GTh 5; Tt. WaThib 8

nicht zutreffend ist. Nach je einem Lied des Chrestiens de Troies, des Hugues de Bergi und des Pierre de Craon folgen fünf Lieder Blondels de Nesle, von denen das dritte und vierte Lied auch in den Hss M und T aufeinander folgen. Im übrigen zeigt die Anordnung der Lieder in den anderen Handschriften keine Übereinstimmung mit R^2.

Mit den Liedern Blondels beginnt der zweite Teil von R^2, dessen Lieder nur wenige Parallelüberlieferungen aufzuweisen haben. Nach zwei Liedern Carassaus sind folgende Autoren mit je einem Lied vertreten: Robert du Chastel, Martin le Beguin, Gasteblé, Cuvelier d'Arras, Gerardin de Boulogne und Jehan le Petit. Sechs Lieder sind Unica. Die Melodie des Liedes Rayn. 197 ist als Tenor in der Motette [888 - 889] benutzt. Mit dem zweiten Lied des Carassaus beginnt eine Gruppe von fünf Liedern, die alle in der Hs D enthalten sind, jedoch zeigt die Anordnung der Lieder in der Hs D keine Ähnlichkeit mit R^2. Die Hs V bietet die meisten Parallelüberlieferungen der Lieder des zweiten Teiles von R^2. Nähere Einzelheiten zeigt die folgende Tabelle (Lieder, die in einer Hs unmittelbar aufeinander folgen, sind durch Klammern verbunden):

R fol	Rayn	Vorkommen in anderen Hss													Autoren bis fol. 61 nach Hs R
37r	221	V	K	N	X	P	M		O	A	D	L^p		U	
37v	209	V	K	N	X	P	M	T	O	A	D	L^p		U	Thibaut de Champagne[1.)]
38v	2075	V	K	N	X		M	T	O	A	D	L^b		UZ	" " "
39r	1880	V	K	N	X	P	M		O		D	L^b			" " "
40r	1125	V	K	N	X	P	M	T	O		D				Conon de Bethune
41r	1267	V		N	X	P	M	T		A					Raoul de Soissons
41v	2063	V		N	X	P	M	T		A					Jehan[2.)]
43r	1811	V	K	N	X		M		O			L^b			Thibaut de Champagne
43v	407	V	K	N	X	P	M	T	O		D	L^b		Z	" " "
44v	711	V	K	N	X	P	M		O	A	D	L^b		Z	" " "
45r	324	V	K	N	X		M	T	O		D	L^b		U	" " "
46r	382	V	K	N	X		M	T			D				Moniot d'Arras
46v	1872	V	K	N	X	P	M	T	O					U	Chastelain de Coucy
47v	376		K	N	X	P	M	T							" " " 3.)
48r	1575	V	K	N	X	P	M	T				L^p			" " " 4.)
49r	2086	V	K	N	X	P	M	T	O		D	L^b			" " " 5.)

1.) Das Lied ist von Chastelain de Coucy
2.) Verfasser ist Raoul de Soissons
3.) von Gautier de Dargies
4.) Nach Hss MT von Gautier de Dargies, Hss KNXP von Gace Brulé
5.) Autor: Vidames de Chartres

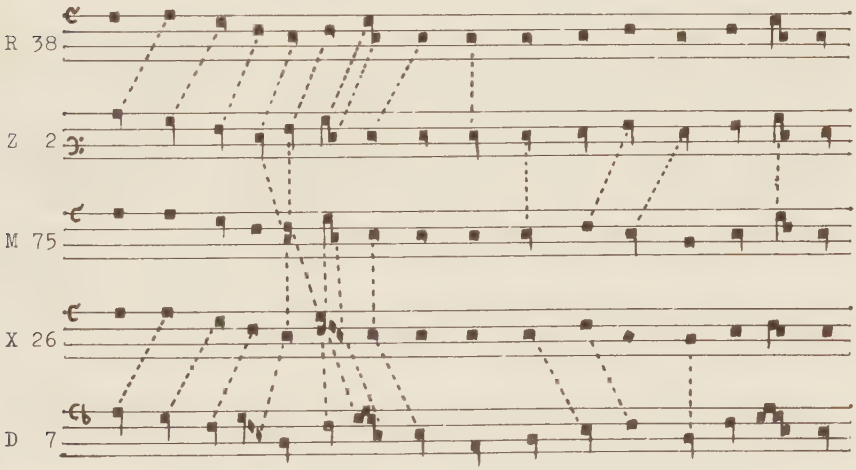
R fol	Rayn	Vorkommen in anderen Hss												Autoren
49v	1664	V	K	N	X	P		T			D	L^p	U	Crestien de Troies[1.)]
50v	1821	V		N			M	T	O	A				Hugues de Bergi
51r	26		K	N	X	P	M		O		D			Pierre de Craon
52r	1007	V	K	N	X	P	M	T	O				Z	Blondel de Nesle
52v	1095	V	K	N	X	P	M	T	O				U	" " "
53v	120						[M	[T					Z	" " "
54v	1495	V	K	N		P	[M	[T			D		Z	" " "
55r	686						M							" " " 2.)
56r	1529												Z	Carassaus
56v	1158							T			D			"
58r	913										D		Z	Robert du Chastel
59r	185	V							O		D			Martin le Beguin
60r	1554										D			Gasteblé
60v	214	V							O		D		Z	Cuvelier
61v	1569								O					Gerardin de Boulogne
62v	755	V												
63r	1175	V									D			Jehan le Petit
64r	106						M		O					Thibaut de Champagne
64b	1464	V							O					Gace Brulé
64b	197													Tenor zu Mot. [888-889]
65v	1685	V												
66v	68													
67v	424													
68v	1792													
69v	1434													
70v	1044													
71r	1222	V												
72r	1556													
72v	360	V	K	N	X		M	T	O			L^b	U	Thibaut de Champagne
73v	1479	V	K	N	X		M	T	O			L^b	U	" " "
74v	1440	[V	[K	[N	[X	P	M	T	O			L^b		" " "
75r	2095	[V	[K	[N	[X		M	T	O					" " "

Außer der erwähnten Sammlung von sechs Liedern Thibauts ergibt die Anordnung der Lieder in den Parallelhandschriften keinen Hinweis auf ein weiteres Repertoire. Nur mit Hilfe der melodischen Lesarten werden sich solche ermitteln lassen.

1.) Nach den Hss KNXP ist dieses Lied von Gace Brulé
2.) Die Hs M schreibt dieses Lied Gace Brulé zu

Die Melodien

Die Aufeinanderfolge der sechs Lieder der ermittelten Liedersammlung Thibauts in den Parallelhandschriften ließ vermuten, daß sie einem Repertoire (R^2a) angehören, welches die Hs R mit einer oder mehreren Handschriften gemeinsam hat. Der Anfang des Liedes Rayn. 2075[1.)] mag dazu dienen, zunächst das Verhältnis der Überlieferung von R^2a zur Haupttradition zu ermitteln:



.1.Aus-si com u-ni-cor-ne sui Qui s'es-ba-hist en re-gar-dant

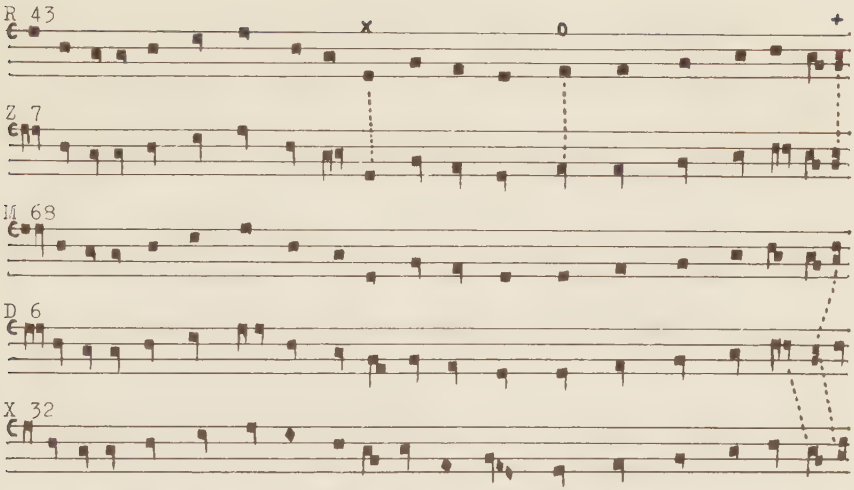
Ohne Zweifel gehört die Fassung der Hs R der Haupttradition an. Aber ebenso,wie die anderen Handschriften geringfügig voneinander abweichen, unterscheidet sich die Fassung von R^2 an einzelnen Stellen von diesen. Seien es Fehler oder Varianten, sie können wichtige Hinweise sein, wenn es gilt diejenige Handschrift zu ermitteln, mit der die Hs R das Repertoire R^2a gemeinsam hat. Die beste Übereinstimmung mit R zeigt die Fassung der Hs Z. Beide Handschriften unterscheiden sich nur in der ersten Distinktion: Da Z den Initialton nicht wiederholt, eilt die Tonreihe von Z ge-

1.) DA HsO GForm 1; Übtr. GTh 50; Tt. Scheler I, 144; WaThib 112

genüber R um eine Stelle voraus, bis am Ende der Distinktion durch Wiederholung des Finaltones in der Hs Z die Koordination wieder hergestellt wird. Auch die Hs D wiederholt den Initialton nicht; dort wird aber die Verschiebung der Tonreihe durch Zufügung des Tones F über der Silbe "ni" des Wortes "unicorne" abgefangen. Als einzige bringt die Hs D über der vorletzten Silbe des ersten Verses eine Quaternaria. Der Vergleich mit den anderen Handschriften zeigt, daß diese Abweichung der Hs D durch unterschiedliche Kontraktion der Einzeltöne verursacht wird. Die Hs X weist eine Quaternaria über der drittletzten Silbe der Distinktion auf. In den anderen Fassungen erscheinen dagegen an dieser Stelle nur Binariae. Der Quaternaria von X entsprechen in der Fassung der Hs M zwei Binariae, deren erste in den Hss R und Z in zwei Simplices aufgespaltet ist. Die Lesart der Hss R und Z ist am besten aus der Fassung von M abzuleiten. In der zweiten Distinktion haben R und Z einen Fehler gemeinsam: Durch dreimalige Wiederholung des Tones G am Anfang der Distinktion verschiebt sich die Tonreihe in den Hss R und Z um eine Stelle nach rechts. Beide Handschriften fangen diese Verschiebung durch Auslassung des Tones F auf.

In der sechsten Distinktion des Liedes Rayn. 407[1.)] verhalten sich die Fassungen der einzelnen Handschriften ähnlich zueinander wie im vorangehenden Beispiel:

1.) Übtr. GTh 8, GTM 33; Tt. WaThib 16; Mel. bei F. Ludwig, in Adlers Hdb. der Musikwissenschaft S. 197

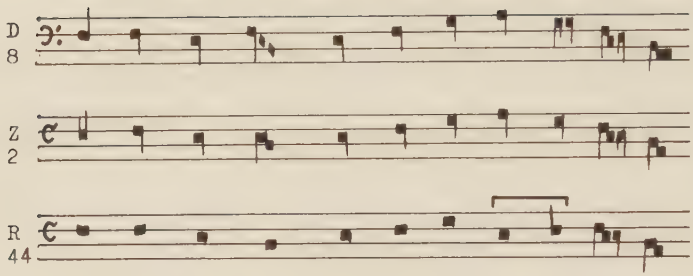


Li corëor qui sont avant alé De mon cuer ont fait lor chemin ferré

Die Fassungen der Hss R und Z haben einige Fehler gemeinsam: In beiden Handschriften ist der Finalton der sechsten Distinktion(x) eine Sekunde zu tief, der Ton über dem Wort "ont" (o) eine Sekunde zu hoch und der Finalton der siebten Distinktion (+) wieder eine Sekunde zu tief notiert. Die unterschiedliche Ligaturenbildung am Ende der Tonreihe bestätigt wieder die Verwandtschaft der Hss R und Z mit der Hs M.

Auch die Fassungen des Liedes Rayn.711[1.)] stimmen in den Hss R und Z fast vollkommen überein. Allerdings ist dem Schreiber der Hs R in der achten Distinktion ein Fehler unterlaufen: die Verlagerung unter der Klammer ist weder in der Hs Z noch in einer anderen Handschrift enthalten.(Die Vergleichsmöglichkeit mit der Hs M entfällt leider, weil der Schluß des Liedes in dieser Handschrift fehlt.)

1.) DA Hs Z GRhyt 21; Übtr. GTh 12; Tt. WaThib 27

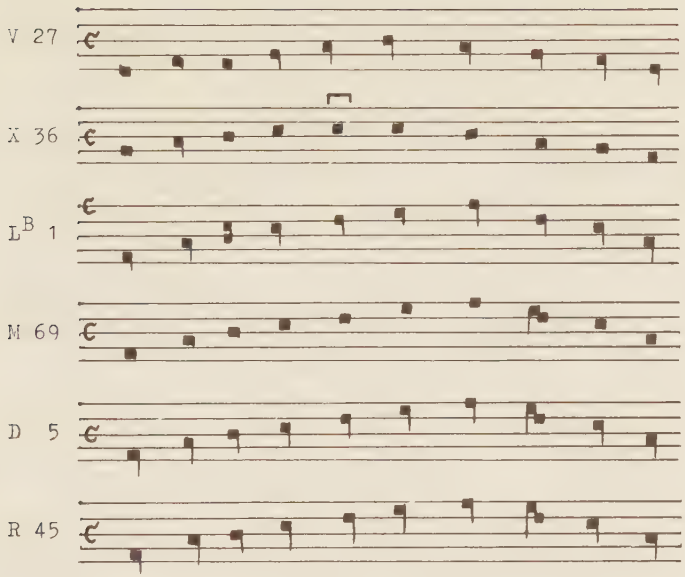


8.Car chas-cuns temps doit sa sais-son a-ten-dre

Da die Hs Z nur die drei bisher behandelten Lieder des Thibaut enthält, kommt sie als Verwandte von R für das gesamte Repertoire R^2a nicht in Frage, obwohl die Melodien der drei Lieder derartig gut übereinstimmen,daß eine enge Verwandtschaft zwischen den Hss R und Z in Bezug auf diese drei Lieder außer Frage steht. Im Falle des Liedes Rayn. 2075 zeigte sich, daß die Hs M den Hss R und Z nahe steht, so daß bei der Untersuchung der folgenden Lieder den Lesarten der Hs M besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden muß.

Am Anfang des Liedes Rayn.324[1.)] treten in den einzelnen Handschriften verschiedene Lesarten auf:

1.) Übtr. GTh 5; Tt. WaThib 9

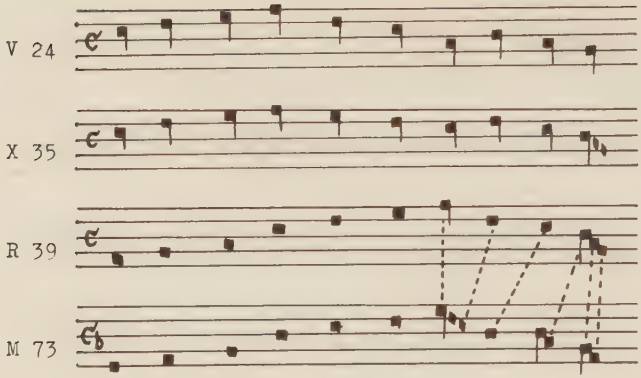


1.Fueil-le ne flour ne vaut riens en cham-tant

In den Hss V und X (auch in den anderen Hss der Gruppe KNPX) bewegt sich die melodische Linie innerhalb einer Quinte. Dagegen steigt die Melodie in R über eine ganze Oktav an. Die Hs M schließt sich dieser Lesart an, aber auch die Hss D und L^b. Das bedeutet, daß der Anteil der Hs M an dem Repertoire R^2a nicht in Frage gestellt ist; aber die alleinige Verwandtschaft von M zu R ist damit nicht bewiesen.

In dieser Hinsicht aufschlußreicher ist die Gegenüberstellung der Fassungen der letzten Distinktion des Liedes Rayn. 1880[1.]):

1.) Übtr. GTh 45; Tt. WaThib 98



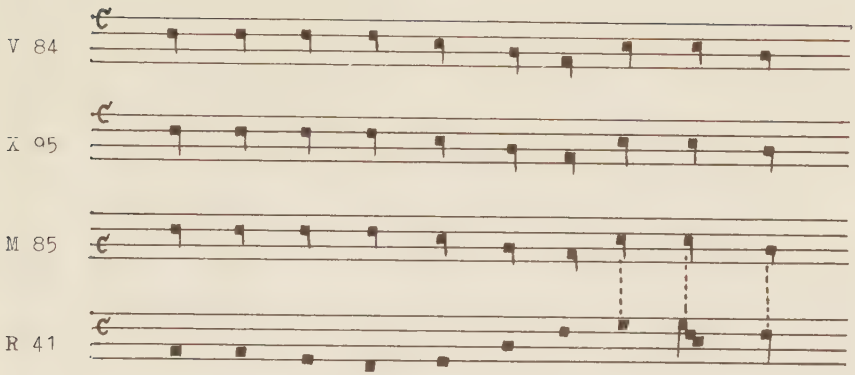
8.N'a-près tot ce n'en puis je es-cha-per

Nur die Hss M und R zeigen eine von der übrigen Tradition abweichende Lesart.

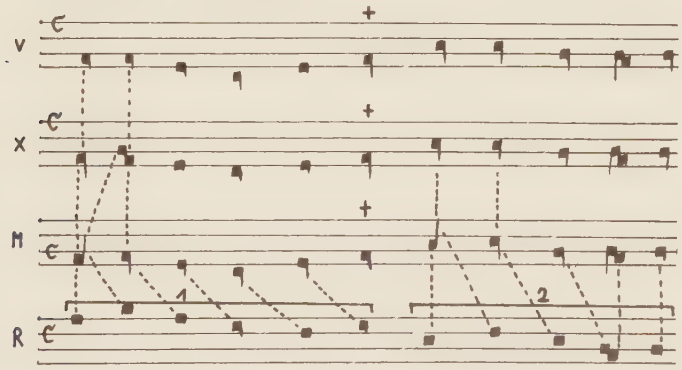
Die Fassungen des Liedes Rayn. 1811[1.)] liefern keinen weiteren Beweis für die Verwandtschaft von M und R, aber sie widersprechen dem auch nicht. Es ist darum anzunehmen, daß die Hss M und R das Repertoire R^2a gemeinsam haben, das aus sechs Liedern des Thibaut de Champagne besteht.

Die beiden ersten Lieder des Faszikels und die drei von den Liedern Thibauts eingeschlossenen dürften kaum zu R^2a gehören, weil sie von der Haupttradition sehr abweichen. Schon der Anfang des ersten der beiden Lieder des Raoul de Soissons Rayn. 1267[2.)] ist Beispiel für diese fehlerhafte Überlieferung:

1.) Übtr. Gth 43; Tt. WaThib 91
2.) Tt. Winkler 49



1. Chan-çon m'es-tuet et dire et com- man- cier

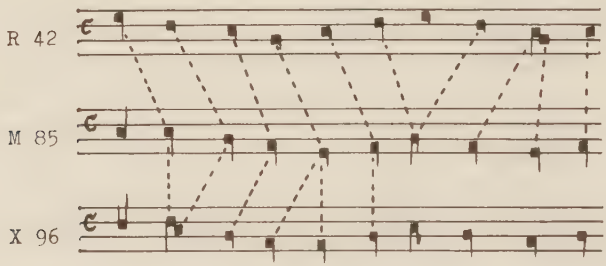


2.De cel-le riens el mont que plus vou-droi-e

(Da in der Hs M der Anfang des Liedes verloren gegangen ist, mußte die 3. und 4. Distinktion dieser Handschrift benutzt werden, die eine Wiederholung der 1. und 2. Distinktion sind.)
Die fehlerhafte Überlieferung kann nicht durch den Notenschreiber II verursacht worden sein; er hat die Lieder Thibauts sorgfältig nach der M und R^2 gemeinsamen Vorlage kopiert. Warum sollte er bei den anderen Liedern versagt haben? Wahrscheinlicher ist, daß diese Lieder aus einer anderen Vorlage stammen, die schon die schlechten Fassungen enthielt. Während im obigen Beispiel die Parallelüberlieferungen weitgehend übereinstimmen, weicht die Fassung von R besonders in der ersten Distinktion von diesen we-

sentlich ab. In der zweiten Distinktion ist die Melodie in R zweimal verlagert: Die Tonreihe unter der Klammer 1 steht eine Quarte zu hoch, die unter der zweiten Klammer eine Terz zu tief. Die Plica des Initialtones der zweiten Distinktion der Fassung von M ist in der Hs X mit der folgenden Einzelnote zu einer Binaria vereinigt worden. In der Hs V fehlt dieser Ton. Die Hs R teilt die Binaria der Hs X in zwei Simplices auf, wodurch sich die Tonreihe um eine Stelle verschiebt. Die Koordination wird durch Auslassung des zu dem Wort "mout" gehörenden Tones (+) wieder hergestellt. Die Plica über dem Wort "de" in der vierten Distinktion der Hs M erscheint in R als selbständige Simplex. Da keine der anderen Handschriften diesen Ton aufweist, ist er ein Beweis für die Verwandtschaft von R^2 und M.

Die erste Distinktion des zweiten Liedes von Raoul Rayn. 2063[1.)] ist in diesem Zusammenhang auch zu erwähnen:

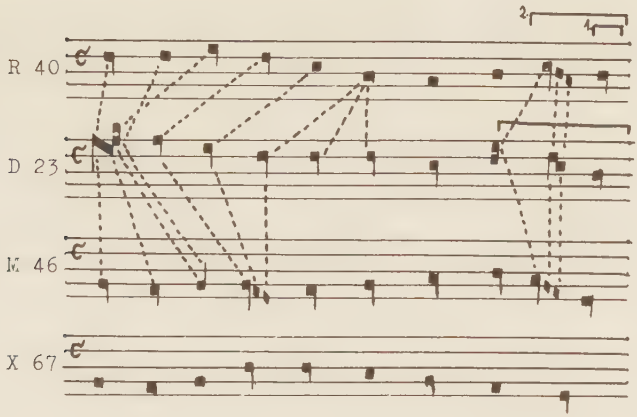


1.Rois de Na-var-re, si-re de ver-tu

Die Fassung der Hs R ist durch das Fehlen des Initialtones verschoben, bis die Koordination durch Zufügung des Tones d über der Silbe (si-)re und die folgende Kontraktion zweier Simplices zu einer Binaria wieder hergestellt wird. In der Hs X entsteht durch Zusammenziehung zweier Einzelnoten über der zweiten Silbe eine Verschiebung, die durch Wiederholung des Tones G abgefangen wird. Diesen Fehler teilen die Hss R und M nicht.

1.) Tt. Winkler 59

Die fünfte Distinktion des 1188 entstandenen Kreuzzugsliedes Rayn. 1125[1.)] ist in den einzelnen Handschriften sehr verschieden:



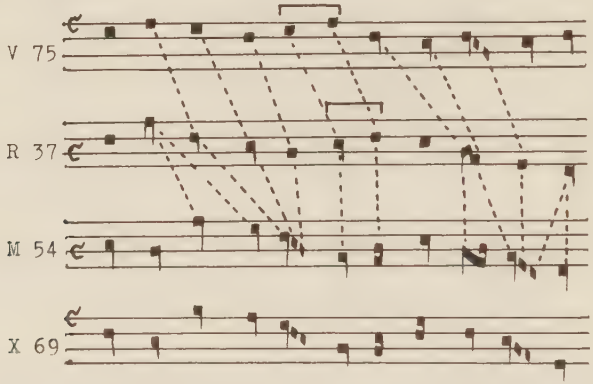
5.Si vrai-e- ment con g'en pert a do-lor

Die Lesart der Hs R läßt sich am besten aus der Fassung der Hs D ableiten, deren die Tonreihe eröffnende Quaternaria in R in Simplices aufgespaltet ist. Der in der Hs D an zweiter Stelle der Quaternaria stehende Ton d ist in den Hss M und X als Einzelnote erhalten,er fehlt aber in der Hs R. Den Finalton der Distinktion hat der Notenschreiber von R eine Terz zu hoch notiert(1). Der Notenschreiber der Hs D gleicht die durch die Bildung der Quaternaria entstandene Verschiebung durch zweimalige Wiederholung des Tones c aus. Den Fassungen der Hss R und D liegt also dieselbe Tonreihe zugrunde. Die Hs M bedient sich des Initiums der Hs R, aber die vierte Stelle der Distinktion belegt der Schreiber von M mit einer Ternaria, der in den Hss R und D drei Einzelnoten entsprechen. Da die der Fassung der Hs M zugrunde liegende Tonreihe zwei Töne mehr enthält, wird die Verschiebung ausgeglichen, so daß am Ende der Distinktion die drei Fassungen wieder übereinstimmen. Allerdings sind R und D jetzt um eine Terz verlagert(2). Am nächsten stehen sich die Fassungen der Hss R und D,die ihrer-

1.) Mel. Hss M+D F.Gennrich,ZrPh 42 S.236,ZMW VII S.93,Gerold II 289;Tt. Scheler I, 2; WaCon 224

seits der Hs M näher stehen als der Hs X. Dem entsprechen die Autorangeben der einzelnen Handschriften: R, M und D schreiben das Lied Conon de Bethune zu, V, K, N, X und P Chastelain de Coucy.

Ähnlich verhalten sich auch die Melodien der Lieder Rayn. 221[1.)] und 209[2.)]. Doch hat die Fassung der Hs R in der fünften Distinktion des Liedes Rayn. 209 einen Fehler mit der Hs V gemeinsam:



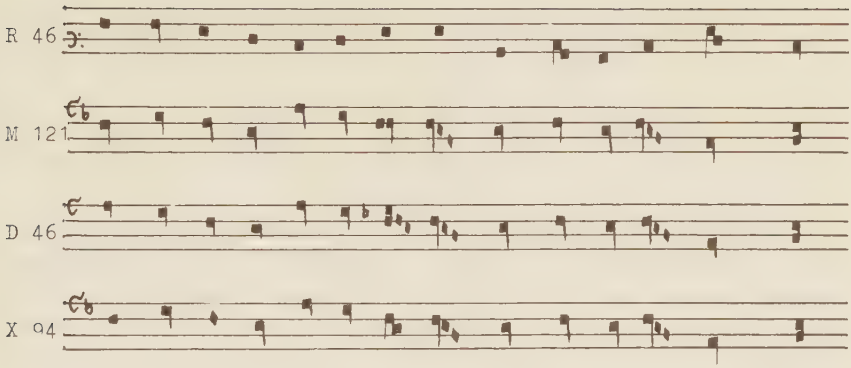
5. Et je sui,las,de ça en tel ba-lan-ce

Sowohl in R als auch in V sind die beiden Töne unter der Klammer terzverlagert. Am Ende der Distinktion beweist sich aber auch, daß die Hs M den Fassungen von R und D näher steht als die Hs X, deren Tonreihe zwei zusätzliche Töne aufweist, nämlich h und a.

Die bisher behandelten Fassungen von R^2 sind alle der Hs M verwandt, doch zeigten die Lieder des Thibaut eine bessere Übereinstimmung mit der Haupttradition als die fünf Lieder der anderen Autoren, für die sich auch Hinweise auf eine Verwandtschaft mit den Hss V und D ergaben. Man wird diese Lieder darum besser einem besonderen Repertoire R^2b zuschreiben.

Die Fassung des Liedes Rayn. 382[3.)] des Moniot d'Arras zeigt keine Übereinstimmung mit der übrigen Tradition:

1.) Tt. HuGa 26, Fath 79
2.) Tt. Fath 60
3.) Tt. PetMon 108



1.Nus n'a joi-e ne so-laz Sanz bonę a-mor, ce m'est (a)vis

Die melodische Linie läßt nicht unbedingt den Verdacht der Fälschung aufkommen, dafür aber umso mehr die Form des Liedes. Die Melodie der Hs R hat die Form einer Kanzone, während die Parallelhandschriften das Lied als durchkomponierte Strophe überliefern, die die Eigenart aufweist, daß die vierte Distinktion am Ende der Strophe mit anderem Text wiederholt wird. Diese Wiederholung läßt sich an der Fassung von R^2 nicht feststellen. Solche Unterschiede in der Form und die Tatsache, daß der Notenschreiber II, der uns in R^1 schon genügend fingierte Melodien bescherte, die Eintragung der Melodie besorgte, lassen den Gedanken an eine Fälschung nicht abwegig erscheinen. Da die folgenden Melodien bis Rayn. 1095 auf fol. 52v ebenfalls keine Übereinstimmung mit der Haupttradition erkennen lassen, sollen sie gemeinsam untersucht werden. Die Praxis des Fälschers ist aus R^1 bekannt, also müßten sich die dort gemachten Erfahrungen bestätigen.

In dem Lied Rayn. 1872[1.)] verkennt der Notenschreiber das Ende des achten Verses und läßt zwischen dem Reimwort, dem betonten Personalpronomen "gie", und dem ersten Wort des neunten Verses "et" Elision eintreten, so daß dem 10-silbigen Vers nur neun Noteneinheiten entsprechen; die Parallelüberlieferungen beweisen, daß keine Binnenreimelision eintreten darf:

1.) Rayn. 1872=1876a=1884 (Spanke-Raynaud); Tt. Fath 83

R 46

8....mes ones me plaing gie Et di que mors...

Dieser Fehler kann eigentlich in keiner Vorlage gestanden haben, es sei denn, daß diese bereits gefälscht war.

In dem Lied Rayn. 376[1.)] liest der Notenschreiber das Wort "mouvoir" drei- statt zweisilbig und teilt ihm drei Notenzeichen zu, so daß der siebensilbige Vers eine achtstellige Melodie aufweist. Im Parallelvers faßt der Notenschreiber das Wort "povoir" dementsprechend auch dreisilbig auf, um so die verlängerte Tonreihe unterzubringen.

In der sechsten und siebten Distinktion des Liedes Rayn. 1575[2.)] kommt es zu einer zwar fast ausschließlich diatonischen, aber unmöglichen Melodiebildung:

R 48

6.Moult ai esté dolent et esbahis Et tout adés et sanz geu

et sanz ris 9.Et, Dieu, merci et dont...

Von der Mitte der sechsten bis zur Mitte der siebten Distinktion fällt die Melodie stufenweise von d bis C um eine Undezime ab. Beim Zeilenwechsel (↓) springt die Melodie um eine Oktav in die Höhe, um dann so monoton wie vorher abzusteigen. In fast allen Melodien lassen sich auch die Tonwiederholungen beobachten, wie sie im obigen Beispiel begegnen (┌──┐). So auch im folgenden Lied Rayn.2086[3.)], dessen überwiegend diatonische Linie von plötzlichen unmöglichen Intervallsprüngen unterbrochen wird:

1.) Tt. Fath 73; HuDa 3
2.) Tt. HuDa 46
3.) DA Hss MDOKNXPL^{b}VR: GaM 17; Tt. Fath 88

R 49

1.Quant la saisson du dous temps s'assëure Que biaus estez...

In der Fassung des Liedes Rayn.1821[1.)] ist der typische Aufbau des reduzierten Strophenlais[2.)] nicht gewahrt; es fehlt die Wiederholung der beiden ersten Distinktionen am Ende der Strophe. Statt dessen erscheinen dort die Viertonketten,wie sie in den gefälschten Melodien von R^1 auftreten:

R 50

6.Quant j(e)'ie-re mors, dont pour-ra bien sa-voir Que da-me

pert quant pert son loi-al dru.

Dieselben Erscheinungen begegnen in dem Lied Rayn. 26:

R 51

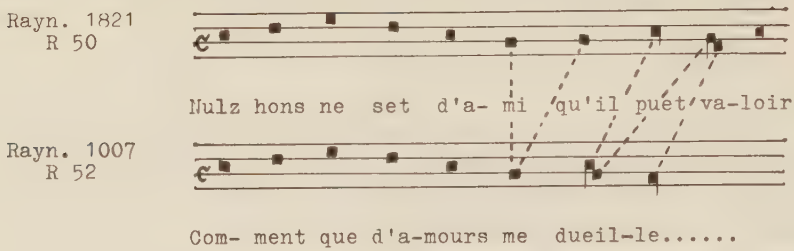
8.Et du sur-plus me met en sa ma-näi-e De cuer,de corps et de

va-lour et de vi-e 10.Comme a ma droi-te dou-ce sein-gno-ri-e.

Das Lied Rayn. 1007[3.)] beginnt in der Hs R mit derselben Tonreihe wie das bereits erwähnte Lied Rayn. 1821, obwohl die Anfän-

1.) Rayn. 1821 = 1608 (Spanke-Raynaud)
2.) F. Gennrich, Formenlehre S. 191; dort auch Ubtr. des Liedes nach Hs K
3.) Tt. Wiese 124

ge der beiden Lieder in den Parallelüberlieferungen ganz verschieden sind:



Die Melodie des Liedes Rayn. 1007 ist - außer drei Terzsprüngen - vollkommen diatonisch.

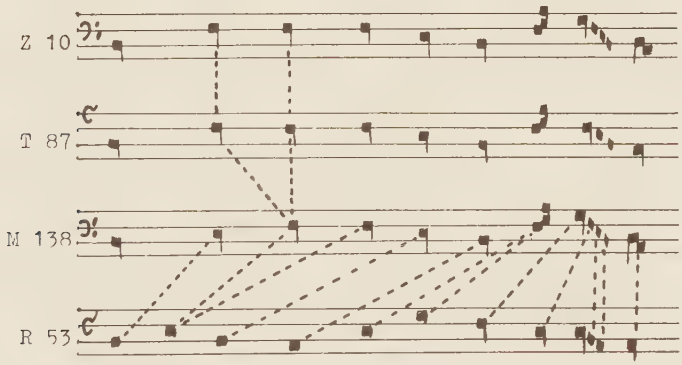
Das Lied Rayn. 1095[1.)] beginnt in R^2 auf fol. 52v. Dort war aber nur noch Raum für eine Zeile des Liedes. Der Fälscher versah auch dieses Notensystem mit einer diatonischen Tonreihe. Der Rest des Liedes aber - nämlich fünf weitere Zeilen - steht auf fol. 53r; dort sind Notenlinien vorhanden, doch die Notation fehlt. Mit fol. 53r beginnt eine neue Lage; das mag erklären, warum diese Seite vom Fälscher verschont blieb. Es deutet aber wieder darauf hin, was bereits bei der Untersuchung des ersten Faszikels vermutet wurde, daß die Handschrift ungebunden war,als die Fälschungen ausgeführt wurden. Das ist auch nicht verwunderlich, da die authentischen und die fingierten Melodien von ein und derselben Hand stammen. Wahrscheinlich hat der Notenschreiber II sofort, nachdem er alle verfügbaren Vorlagen kopiert hatte, die leer gebliebenen Notensysteme mit fingierten Melodien ausgefüllt; nur die erste Seite der achten Lage ist ihm entgangen.

Die Fassungen der folgenden Lieder von R^2 unterscheiden sich sehr von der Haupttradition. Offensichtlich sind sie sehr verderbt. Mit Hilfe der musikalischen Textkritik läßt sich der Nachweis erbringen, daß sie zahlreiche Fehler enthalten, aber doch der Haupttradition verpflichtet sind. Die Qualität der überlie-

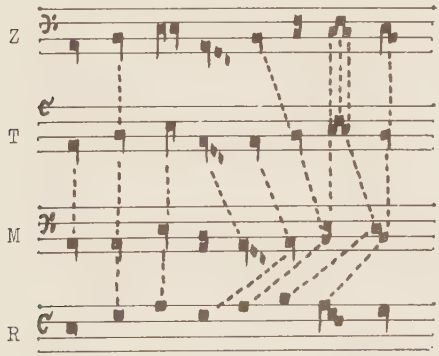
---

1.) Tt. Wiese 143
2.) Tt. Wiese 139

ferten Melodien erinnert in etwa an die der fünf Lieder verschiedener Autoren am Anfang des Faszikels, die sehr schlechte Lesarten bieten, sich aber auch der Hs M verwandt zeigten. Ähnlich ist es bei den folgenden zwei Liedern des Blondel de Nesle. In dem Lied Rayn. 120[1.)] verrät schon der erste Ton der Fassung von R^2 die Beziehungen zur Hs M:



1.S(e)'a-mours veult que mes chans re-ma-gne



2.Et la bel-le le me des-fant

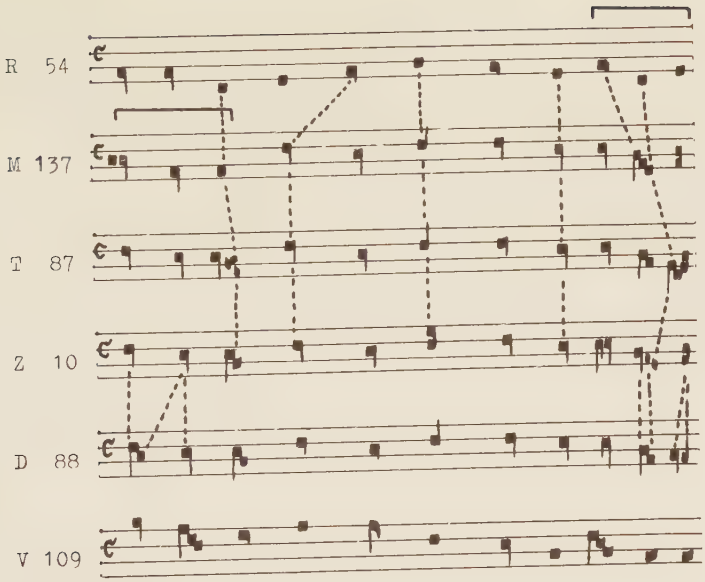
Tt. Wiese 139

Die Hss T und Z weisen am Anfang des Liedes einen Terzsprung auf, während die Fassung von M durch Einschieben eines zusätzlichen Tones diesen Anstieg der melodischen Linie diatonisch gestaltet. In der Fassung von R^2 fehlt offensichtlich der Initialton; sie beginnt mit einem Sekundschritt, der nur aus der Fassung der Hs M zu erklären ist. Es wäre sehr gewagt, wollte man den Anfangston von R als Verlagerung des Initialtones der Fassungen T und Z ansehen. Es ist viel wahrscheinlicher, daß in R der Initialton fehlt, weil sich diese Erscheinung in den mittelalterlichen Musikhandschriften oft feststellen läßt. Legte ein Illuminator die Liedinitiale zu groß an, dann übermalte er den Anfangston des Liedes.

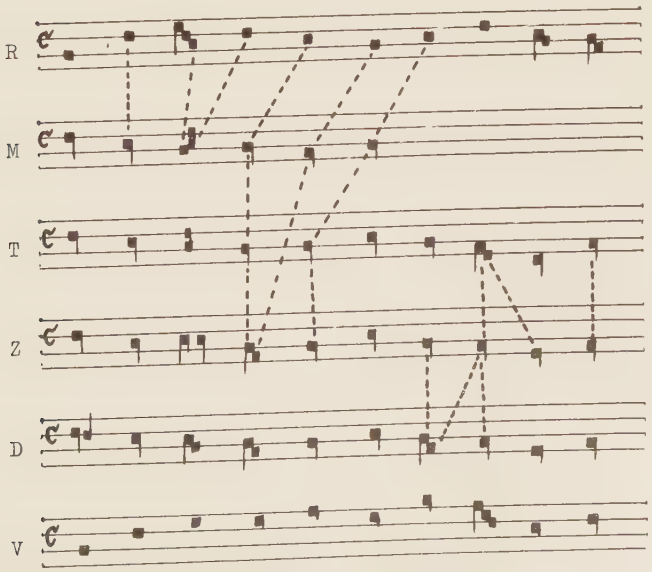
Durch den zusätzlichen Ton E am Anfang der Tonreihe von M divergieren die Fassungen von T und Z gegenüber der Hs M um eine Stelle. Da die Hs T den Ton A, bzw. die Hs Z den Ton F dreimal bringt, während der Ton in M nur zweimal erscheint, wird die Koordination wieder hergestellt. Die Hs R notiert diesen Ton nur einmal. Da auch die Elision am Anfang des Verses übersehen wurde, hinkt die Tonreihe der Hs R um drei Stellen hinterher. Erst durch Aufspaltung der Ligaturen am Ende der ersten Distinktion wird die Verschiebung aufgefangen. Die zweite Distinktion ist in der Fassung von R^2 verlagert. Außerdem fehlt ihr eine Ternaria über der Silbe (bel-)le.

Auch die Fassung des zweiten Liedes von Blondel ist voller Fehler. Die beiden ersten Distinktionen des Liedes Rayn. 1495[1.)] lauten:

1.) Rayn. 1495 = 1950 (Spanke-Raynaud); Tt. Wiese 132



1.Li plus se plaint d'a-mours, més je n'os di-re,

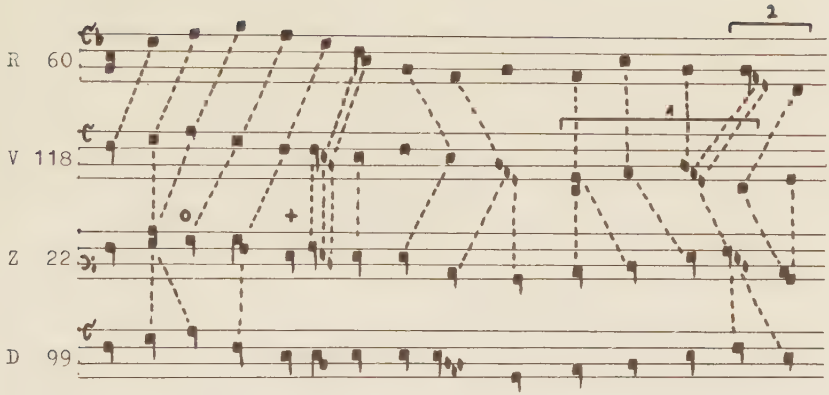


2.Con-ques nul jour me vou-sist en-gi- gnier.

Der Anfang der Fassung von M ist offensichtlich verlagert. Er enthält aber den Terzsprung abwärts, der auch in der Fassung von R auftritt. Alle anderen Handschriften steigen diatonisch ab. Die zur Kenntlichmachung der modalen Länge am Anfang der Fassung der Hs M notierte Doppelnote ist in der Fassung der Hs R in zwei selbständige Simplices aufgespaltet. Das Ende der ersten Distinktion und die zweite Distinktion mit Ausnahme des Anfangstones sind in R verlagert. Die Fortsetzung der Fassung von M ist durch Beschädigung der Handschrift verloren gegangen, doch mag der erhaltene Teil schon genügen, die Verwandtschaft von R und M zu bestätigen, die die Aufeinanderfolge der beiden Lieder Blondels schon vermuten ließ. Da die Hs M die folgenden Lieder nicht mehr enthält, können die eben besprochenen Lieder Blondels nur einen Zusatz zu R^2 darstellen, wenn sie nicht mit den vorangehenden Liedern ein Repertoire darstellen. Da deren Melodien aber fingiert sind, ist die Entscheidung darüber nicht möglich.

Zu den in R^2 nun folgenden Liedern sind nur wenige Parallelüberlieferungen vorhanden. Darum mangelt es an Vergleichsmöglichkeiten. Außerdem läßt die Güte der überlieferten Melodien derart zu wünschen übrig, daß sich die Fassungen dieses Teiles der Handschrift von allen Parallelüberlieferungen wesentlich unterscheiden. Die Aussichten auf die Feststellung irgendwelchen gemeinsamer Fehler, die Hinweise auf ein Filiationsverhältnis sein könnten, sind darum sehr gering. Bei der Ermittlung des Bestandes ergab sich nur ein Anhaltspunkt für eine eventuelle Verwandtschaft mit der Hs D: Die fünf Lieder, die in R^2 von fol. 56v bis 60v enthalten sind, werden ohne Ausnahme von der Hs D überliefert. Der Anfang des Liedes Rayn.214[1.)] stellt die engen Beziehungen zwischen R und D sehr in Frage:

1.) Tt. H. Petersen-Dyggve, in Neuphil. Mitt. 31 (1930) 32

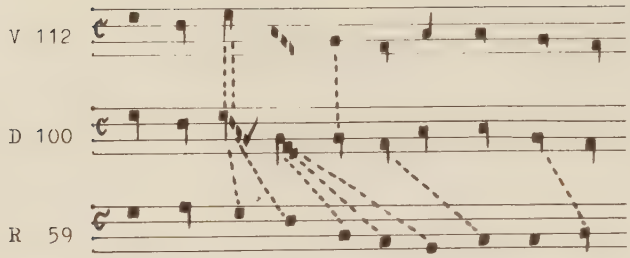


1.A-nuis et des-es-pe-ran-ce M'ont fait tar-gier de can-ter

Die erste Distinktion der Fassung von R^2 stimmt auffallend mit der der Hs V überein. Die diatonische Reihe dieser beiden Fassungen leitet sich von der Fassung der Hs Z ab. Der Terzsprung abwärts der Fassung von D ist in Z durch den zusätzlichen Ton h (o) vermieden worden. Die Hss R, V und Z enthalten also einen Ton mehr als die Hs D. In den Hss R und V fehlt aber der Ton G (+), den die Hss Z und D aufweisen. in der zweiten Distinktion der Fassung von V liegt eine Terzverlagerung der Töne unter der Klammer 1 vor, die in R nicht auftritt. Dafür ist in der Fassung dieser Handschrift das Ende der zweiten Distinktion verlagert (Klammer 2). Man darf annehmen, daß diese Verlagerungen durch die Notenschreiber der Hss R und V verursacht wurden, weil keine andere Handschrift diese Fehler teilt.

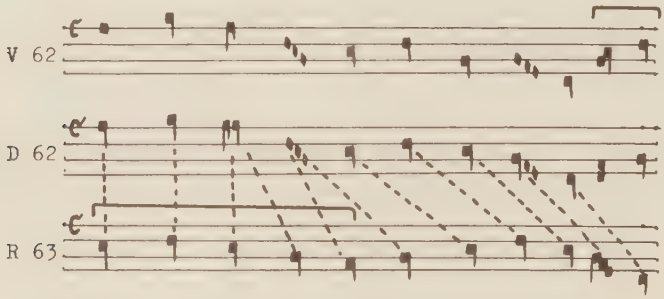
Auch das Lied Rayn. 185[1.)] wird durch die Handschriften V und D überliefert. In der ersten Distinktion stimmen alle Fassungen vollkommen miteinander überein. Erst in der zweiten Distinktion weichen V und D voneinander ab:

1.) Hoepffner, ZrPh 38, 168



2.M'o-troi du tout a son com-man-de-ment

In der Tonreihe der Hs V fehlt der Ton F, den die Hs D als Modalton der Ternaria enthält. Dieser Ton ist auch in R vorhanden. Andrerseits fehlt in R der folgende Ton a, den die Hss D und V aufweisen. Es ist keine Klarheit darüber zu gewinnen, ob D oder V diesem Teil von R^2 näher steht. Die Fassungen unterscheiden sich zwar, aber es liegen ihnen immer dieselben Tonreihen zugrunde. Da die Hs V nur zwei der fünf Lieder überliefert, die in R aufeinander folgen, die Hs D dagegen alle fünf Lieder enthält, ist für R^2 und die Hs D ein gemeinsames Repertoire R^2c anzunehmen. Alle Lieder, die von D nicht überliefert werden, sind Zusätze. Es bleibt noch zu untersuchen, ob das Lied Rayn.1175[1.)], das in R^2 durch zwei andere Lieder von der Fünfergruppe getrennt ist, aber auch in D vorkommt, ebenfalls zu R^2c gehört:

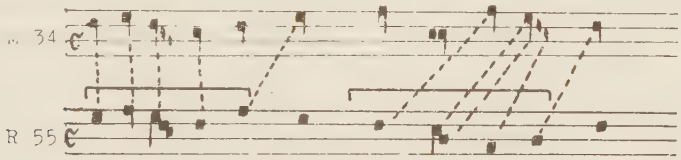


3.Mais cil n'ont pas en leur cuer es-ta-bli-e

1.) DA Hss DVR GaM 21; nach Hs D "Chanson couronnée"

Die Fassung von R^c ist unter der Klammer eine Quinte zu tief notiert, in V ist das Distinktionsende in die Oberterz verlagert. Da auch in diesem Falle den Fassungen die gleiche Tonreihe zugrunde liegt, kann man auch dieses Lied zu R^2c zählen.

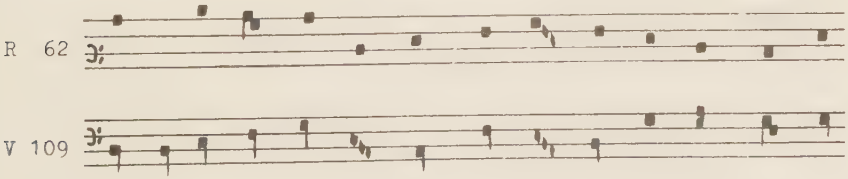
Wie verhalten sich nun die Zusätze? Die meisten werden nur von einer Handschrift parallel überliefert. Die Melodie des Liedes Rayn. 686 läßt sich nur mit einer nachgetragenen Fassung der Hs M vergleichen:



1.Dame,merci,se j'aing trop hau-te-ment Ne.....

Der Notenschreiber II läßt sich dieselben Versehen zuschulden kommen wie bei den bereits besprochenen Melodien: Auslassungen einzelner Töne und Verlagerungen (┌──┐). Man wird ihm aber zugute halten müssen, daß die Vorlage in einem schlechten Zustand war, und er die Tonhöhe, die Koordination von Text und Weise und die Ligaturen nicht mehr klar erkennen konnte.

Nicht immer ist aber die Haupttradition in den Fassungen von R^2 erkenntlich, wie etwa in der 5. und 6. Distinktion des Liedes Rayn. 755:[1]



5.Que [de] nul-le part ne vient Tant de bien au droit par-ler

Wenn man in den ersten Distinktionen nicht erkennen könnte, daß beiden Fassungen dieselbe Tonreihe zugrunde liegt, könnte man leicht geneigt sein, verschiedene Traditionen anzunehmen. Das mag

1.) Be ger, 517

ein Beispiel dafür sein, wie verderbt und wertlos die Melodien von R^2 stellenweise sind.

Aber auch das Gegenteil, nämlich eine Fassung in einwandfreier Mensuralnotation, ist in R^2 anzutreffen. Das Lied Rayn. 197 wurde von F. Gennrich[1.)] bereits ausführlich behandelt. Die Melodie wurde als Tenor der Motetten [888] und [889] benutzt. Die dreistimmige Motette ist in der Hs Turin, Reale Biblioteca Mss vari 42, fol. 19r überliefert, die zweistimmige Motette war in einem verschollenen Arraser Fragment enthalten. Das Lied Rayn. 197 kommt nur in der Hs R vor. Die Fassung seiner Melodie stimmt mit dem Motettentenor genau überein. Die Qualität der Überlieferung ist in R^2 ein Ausnahmefall. Das Lied muß ein Zusatz sein, der aber in enger Verbindung mit der Turiner Handschrift steht, die im Wallonischen Sprachgebiet, wahrscheinlich in dem Kloster St. Jacques in Lüttich geschrieben wurde[2.)].

Nach dem Lied Rayn. 1685, dessen Fassung dieselben Unstimmigkeiten aufweist wie die anderen Zusätze von R^2, folgen sechs Unica. Da die Qualität der vorangehenden Zusätze sehr zu wünschen übrig läßt, dürften die Unica keine besseren Lesarten bieten. Die Übereinstimmung der innerhalb eines Liedes sich wiederholenden Tonreihen, wie sie gleich im ersten Unicum Rayn. 68 begegnen, hat keine Bedeutung für die Güte der Überlieferung. Mochten die vorangehenden Lieder noch so schlechte Fassungen bieten, die Wiederholungen stimmten mit den Vorbildern immer überein. Der Notenschreiber II hat uns an seinen gefälschten Melodien schon gezeigt, daß er das Hauptmittel aller musikalischer Formgebung, die Wiederholung, kannte. Die präzise Übereinstimmung der Distinktionen mit gleichen Tonreihen in den Liedern, die die Bindung an die Haupttradition erkennen lassen, deutet darauf hin, daß der Notenschreiber die sich wiederholenden Tonreihen nicht aus der Vorlage sondern aus seinen bereits gemachten Aufzeichnungen abgeschrieben hat. Diese Gedanken um die Güte der Unica sind nur bei den Liedern Rayn. 68 und 424 angebracht. Bereits der Schluß des zweiten

---

1.) F. Gennrich, Trouvère-Lieder und Motettenrepertoire, in ZMw 9 (1926) Faksimile von R S. 84, Übtr. S. 67

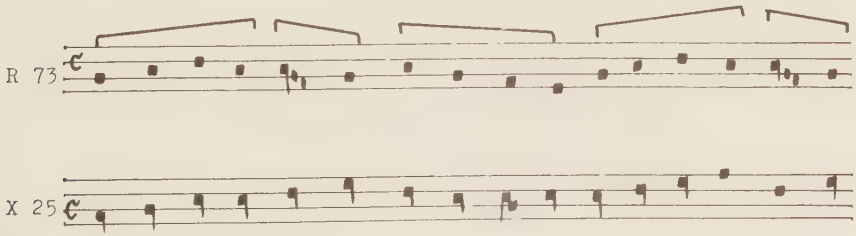
2.) Zur Entstehung der Hs Turin vergl. F. Gennrich, Bibliographie der ältesten Motetten, Darmstadt (1958) S. XXXIV, A. Auda, Les "Motets Wallons" du manuscrit de Turin, Vari 42, Brüssel (1953)

Unicum stammt von einem anderen Schreiber.

Mit fol. 68 beginnt eine neue Lage, deren Melodien vom Notenschreiber III eingetragen wurden. Er besorgte auch die Eintragung der Melodien der letzten Lage von R^1, die sich alle als Fälschungen erwiesen. Mit der letzten Lage von R^2 ist es nicht anders. Es treten dort dieselben Unstimmigkeiten wie im ersten Faszikel auf. Gleich am Anfang der ersten Zeile der neuen Lage steht der F-Schlüssel nicht auf der Linie, sondern im Zwischenraum. Diese für Fälschungen charakteristische Eigentümlichkeit ist auch auf den folgenden Seiten immer wieder zu beobachten. Es lassen sich auch dieselben merkwürdigen melodischen Linien konstatieren, die bei der Behandlung von R^1 schon ausgiebig untersucht wurden.

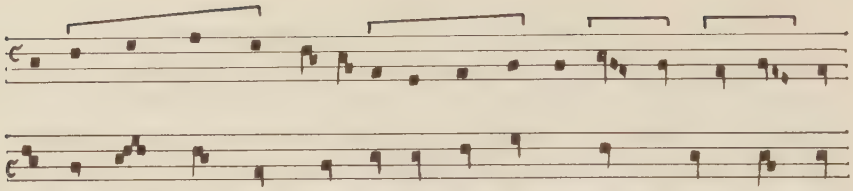
Die Hand des Notenschreibers III läßt sich bis zum Ende des zweiten Faszikels feststellen. Die vier Lieder von Thibaut de Champagne, die den Faszikel beschließen, sind also auch von ihm mit Notation versehen worden. Sie sollen zunächst untersucht werden, weil sie in anderen Handschriften überliefert sind und sich darum Vergleichsmöglichkeiten anbieten.

Das Lied Rayn. 1479[1] zeigt, daß die Fassung der Hs R, in der immer wieder die Elision unbeachtet blieb, keinerlei Ähnlichkeit mit der Haupttradition hat:



Tout au-tre-si con l'en-te fait ve-nir Li ar-ro-sers de l'e-

1.) Übtr. GTh 33; Tt. WaThib 68



ve qui chiet jus, Fait bone a-mor nes-tre(ne)croistre et flo-rir.

Obwohl in allen anderen Handschriften die beiden ersten Distinktionen nach dem Schema $\alpha\beta \,|\, \alpha\beta$ wiederholt werden, beginnt in der Fassung von R die zweite Distinktion als Wiederholung der ersten. Die dritte Distinktion, die eigentlich eine Wiederholung der ersten sein müßte, weist eine neue Melodie auf. Die vierte Distinktion bringt dann tatsächlich die für die dritte Distinktion vermißte Wiederholung der ersten. Schließlich ist die fünfte Distinktion eine Wiederholung der zweiten. Im anschließenden Teil der Fassung von R begegnen keine Wiederholungen mehr. Der Aufbauform der Haupttradition

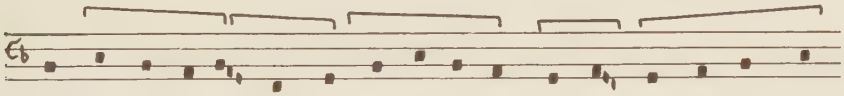
$$\begin{array}{cc:cc|cccccc} \underbrace{\alpha+\beta} & \gamma & \underbrace{\alpha+\beta} & \gamma & \delta & \varepsilon & \varrho & \beta & \eta & \vartheta \\ a_{10} & b_{10} & a_{10} & b_{10} & b_{10} & a_{10} & c_7 & c_7 & c_7 & c_7 \end{array}$$

steht folgende Form der Fassung von R^2 gegenüber:

$$\begin{array}{ccc|cccc} \alpha_1 & \alpha_2 & \beta & & & & \\ a_{10} & b_{10} & a_{10} & \delta & \varepsilon & \varrho & \eta \\ \hdashline \alpha_1 & \alpha_3 & \gamma & c_7 & c_7 & c_7 & c_7 \\ b_{10} & b_{10} & a_{10} & & & & \end{array}$$

Diese Form ist nicht unmöglich, aber sie hat mit der Kanzonenform der Haupttradition nichts zu tun. Sie ist nur das Zufallsprodukt eines ideenlosen Fälschers, der durch Wiederholungen eine Form vorzutäuschen sucht, dabei aber viermal dieselbe Tonreihe benutzt. Das unmelodische und unlogische Aufundab der Noten kann unmöglich die Fixierung einer künstlerischen Melodie sein. Die Klammern verweisen auf die zur Genüge bekannten Viertonketten, die ihre Entstehung dem Schematismus verdanken, dessen sich der Fälscher bediente.

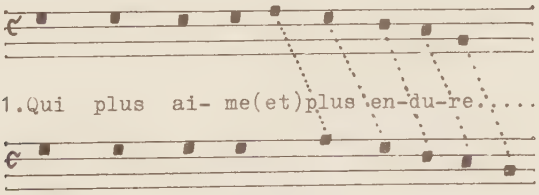
In den Fassungen der anderen Lieder Thibauts finden sich dieselben verräterischen melodischen Linien, z.B. in Rayn. 360[1]:



4.Tant douce ne si plaisant Autresi muir en chantant a haus cris

Oft macht der Notenschreiber sich auch gar nicht die Mühe, durch Wiederholungen einen musikalischen Aufbau vorzutäuschen,wie etwa in dem Lied Rayn. 1440[2]. Die Haupttradition klärt uns aber auf, daß das Lied Kanzonenform hat.

Dadurch, daß der Textschreiber den ersten Vers des Liedes Rayn. 2095[3] durch ein zusätzliches "et" irrtümlich um eine Silbe erweitert hat, teilt der Notenschreiber dem eigentlich weiblichen Siebensilbner neun Notenzeichen zu. Er wiederholt dieselbe Tonreihe über dem dritten Vers. Da dieser ein fehlerloser weiblicher Siebensilbner ist, kommt die neunte Note der Tonreihe über die erste Silbe des vierten Verses zu stehen:



3.Qu'a-mours est de tel na-tu-re Que

Eine derartige Gleichgültigkeit gegenüber dem formalen Aufbau ist charakteristisch für einen plumpen Fälscher von der Art des Notenschreibers III.

1.) Übtr.GTh 9; Tt.WaThib 13, Ger I 114; Mel.F.Gennrich,ZrPh 59 S. 221
2.) Übtr. GTh 27; Tt. WaThib 54
3.) DA Hs M GRhyt 27; Übtr. GTh 52; Tt. WaThib 117

So wird man auch den Melodien der vorangehenden Unica, die von der Hand dieses Schreibers stammen, keinen Glauben schenken dürfen. Wir müssen uns mit den Texten dieser Unica begnügen, die authentischen Melodien bleiben uns verborgen.

DER DRITTE FASZIKEL
(= R^3)

Der Bestand

Der dritte Faszikel umfaßt die Folioseiten 76r bis 105v. Er enthält 43 Lieder ohne Verfasserangabe.

Die Lieder sind zum großen Teil ungeordnet. Nur die sieben Lieder des Thibaut de Champagne, die in Gruppen zu fünf und zu zwei Liedern erscheinen, zwei Lieder des Gillebert de Berneville und sieben Lieder des Adam de la Halle lassen eine Ordnung erkennen. Dagegen sind die fünf Lieder des Perrin d'Angecourt, zwei Lieder des Eustache de Reims und das dritte Lied des Gillebert de Berneville ungeordnet. Außerdem sind noch andere Autoren mit je einem Lied am Bestand von R^3 beteiligt. Zwei Lieder sind Unica; ein Lied, das durch die notationslose Überlieferung der Hs T Adam de la Halle zugeschrieben wird, ist nur noch in der Hs R überliefert.

Die beiden Lieder des Eustache de Reims, die in R^3 durch zwei Lieder des Thibaut de Champagne getrennt sind, folgen in den Hss V und N als Lieder des gleichen Autors unmittelbar aufeinander. Auch zwei Lieder des Perrin d'Angecourt, in der Hs R auf fol. 76 und 87 durch 15 andere Lieder getrennt, stehen in den Hss V, N, X und P zusammen. Aber die drei anderen Lieder dieses Autors, die über R^3 verteilt sind, fügen sich in diesen Handschriften nicht der Ordnung nach den Autorennamen. Wenn sie zum ursprünglichen Bestand eines Repertoires gehört hätten, müßten sie in den geordneten Handschriften mit den beiden zusammenstehenden Liedern des Autors vereinigt sein. Das letzte Lied des Perrin, in R^3 auf fol. 97, erscheint in den Hss N, X und P überhaupt nicht; nur die Hs V überliefert es, aber auch getrennt von den anderen Liedern des Autors. Möglicherweise ist die Verfasserangabe in der Parallelüberlieferung der notationslosen Hs C falsch, so daß das Lied doch zum Repertoire R^3a gehört, aber an anderer Stelle erscheint, weil es einen anderen Verfasser hat.

Die nächste Verwandte der Hs R in Bezug auf das Repertoire R^3a ist die Hs V. Sie enthält nicht nur alle Lieder dieses Repertoires, sondern zeigt noch eine Übereinstimmung in der Anordnung

der Lieder, die keine andere Handschrift mehr aufzuweisen hat: Die Lieder Rayn.199, 879 und 1172[1.], die von verschiedenen Autoren stammen und in R^3 durch andere Lieder getrennt auf fol.83, 86 und 95 erscheinen, stehen in der Hs V in umgekehrter Reihenfolge auf fol. 57 und 58 zusammen. Das Lied Rayn. 1138[2.], das wegen der fraglichen Autorschaft des Perrin d'Angecourt oben bereits erwähnt wurde, ist in V zwar durch zwei Unica dieser Handschrift von den drei vereinigten Lieder verschiedener Autoren getrennt, aber es geht ihnen in der Reihenfolge von R^3 voraus. Dadurch wird die Zugehörigkeit dieses Liedes zu R^3a sehr wahrscheinlich und die Verfasserangabe der Hs C unhaltbar.

Da die Hs V mit R^3 das Repertoire R^3a gemeinsam hat,sind bei der Ermittlung des Bestandes von R^3a alle Lieder des dritten Faszikels zu berücksichtigen, die auch durch die Hs V überliefert werden. Dazu gehören auch die Lieder des Thibaut de Champagne. Bemerkenswerterweise ergeben sich mit der Hs V (und mit keiner anderen Parallelhandschrift)irgendwelche Übereinstimmungen in der Anordnung dieser Lieder, so daß eigentlich nur eins der Gruppe von fünf Liedern des Thibaut dem Repertoire R^3a angehören kann. Die Lieder Rayn. 334[3.] und 333[4.] dieses Autors, die in R^3 von der Fünfergruppe getrennt sind, werden in allen anderen Handschriften auch zusammenstehend überliefert. Diese Konstellation gibt aber ebenso wenig Auskunft über die Verwandtschaft von R^3 zu einer der anderen Handschriften wie im umgekehrten Falle, wenn keine Übereinstimmung in der Anordnnng der Lieder vorhanden wäre.

Daß in R^3 noch ein weiteres Repertoire oder ein Teil eines solchen als Zusatz enthalten ist,zeigt folgende Übereinstimmung mit den Hss N, X und P: Zwei Lieder des Gillebert de Berneville, in R auf fol. 88 und 91, folgen in diesen Handschriften direkt aufeinander und sind nicht in der Hs V enthalten. Das dritte Lied dieses Autors, das in R^3 dem ersten seiner Lieder unmittelbar folgt, fügt sich in den Parallelhandschriften nicht der Ordnung.

1.) DA Hs D GRhyt 19
2.) Tt. SpLs 53
3.) Übtr. GTh 79; Tt. WaThib 131
4.) Übtr. GTh 93; Tt. WaThib 160; Mel. Joh. Wolf, Notationskunde I 208, F. Ludwig, ZrPh 43 S. 503

Da es in der Hs V an einer anderen Stelle von den beiden vereinigten Liedern getrennt auftritt, und die Autorschaft des Perrin nicht fraglich ist, kann es nicht zu R^3b gehören, sondern auf Grund des Vorkommens in der Hs V nur zu R^3a.

Für die Ermittlung von R^3b kommen also die Lieder in Frage, die in den Hss N, X und P enthalten sind, aber nicht durch die Hs V überliefert werden. Das sind neben den beiden Liedern des Gillebert nur noch je ein Lied des Moniot de Paris, Phelipe Paon, sowie das anonyme Lied Rayn. 624[1.].

Die sieben Lieder des Adam de la Halle am Ende von R^3 bilden das Repertoire R^3c. Sie können nicht Bestandteil eines der vorangehenden Repertoire sein, weil sie nicht in den Hss N und X oder der Hs V überliefert sind. Die Lieder begegnen in der Reihenfolge von R, jedoch durch andere Lieder getrennt, in den Hss P und W. Das vierte und fünfte Lied folgen auch in der Hs P direkt aufeinander, das dritte und vierte Lied in der Hs W. Vielleicht handelt es sich bei dem Repertoire R^3c um eine Vorstufe der umfassenden Liedersammlung des Autors, wie sie uns in den Hss P+W begegnet. Da die Reihenfolge der Lieder von R^3 mit der endgültigen Sammlung übereinstimmt, wäre es denkbar, daß der Bestand von R^3c durch Zusätze wiederholt ergänzt wurde, bis der Umfang der Liedersammlung erreicht war.

Die folgende Tabelle mit dem Bestand von R^3 gibt wieder Auskunft über die Parallelüberlieferungen und Übereinstimmungen in der Anordnung der Lieder.

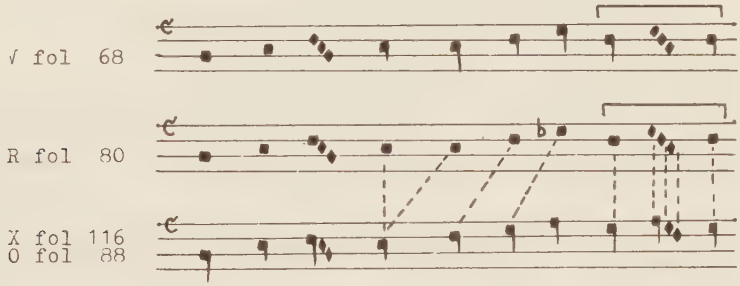
1.) Übtr. GTM 43; Tt. SpLs 90

R fol	Rayn	Vorkommen in anderen Hss															Autoren
76r	1428		V	K	N	X	P			O							Perrin d'Angecourt
76v	1410		V	K	N	X			M	T	O		L^{b}				Thibaut de Champagne
77v	1440		V	K	N	X	P		M	T	O		L^{b}	D			" " "
78r	510		V	K	N	X			M	T	O						" " "
78v	1476		V	K	N	X			M	T	O		Z				" " "
79r	1469		V	K	N	X			M	T	O			D			" " "
80r	1892		V	K	N	X					O						Eustache de Reims
80v	334		V	K	N	X			M	T	O						Thibaut de Champagne
81v	333		V	K	N	X			M	T	O						" " "
82v	2116		V	K	N	X	P										Eustache de Reims
83r	199		V	K	N	X	P		M		O		L^{b}				Gautier d'Espinal
84r	1885		V						M		O		Z				Jehan de Nueville
84v	1102		V	K	N	X			M	T	O		U	D			Gace Brulé
85v	1964		V	K	N	X							Z				Perrin d'Angecourt
86r	1789		V	K	N	X			M		O		Z				Robert du Chastel
86v	87a		V										L^{b}				anon.
87r	1786		V	K	N	X	P										Perrin d'Angecourt
88r	624			K	N	X	P										anon.
88v	1954			K	N	X	P				O						Gillebert de Berneville
89r	1619		V	K	N	X					O						" " "
90r	1424			K	N	X	P										Moniot de Paris
90v	1898																anon.
91r	1560			K	N	X	P										Gillebert de Berneville
91v	2019																anon.
92r	363		V	K	N	X											Thieri de Soisson
93r	1286			K	N	X	P										Phelipe de Paon
93v	2107		V	K	N	X	P							D			Raoul de Soissons
94v	2017		V	K	N	X							Z				Perrin d'Angecourt
95r	1172		V								O			D			Martin le Beguin
95v	1100		V														Jehan Bretel
96v	566										O			D			Cuvelier d'Arras
97r	1538		V								O						?
97v	1104			K	N	X											anon.
98v	1237									T							Adam de la Halle
99v	169								M	T							Guillaume li Viniers
100r	1186		V				P			T	O		A	D	W	Q i	Adam de la Halle
101r	888						P								W	Q i	" " " "
102r	2025						P				O			D	W	Q	" " " "
102v	1458						P			T				D	W	Q	" " " "
1o3v	2038						P							D	W	Q	" " " "
104r	1383						P								W		" " " "
105r	432						P			T					W		" " " "
105v	858								M	T			A	D			Richart de Fournival

(Die Klammern verbinden die Lieder, die in den betreffenden Handschriften unmittelbar aufeinander folgen. Lieder, die in einer Hs in der Reihenfolge der Hs R auftreten, aber durch andere Lieder getrennt sind, werden durch Unterstreichen der Sigel gekennzeichnet.)

Die Melodien

Der Vergleich der melodischen Fassungen der sieben Lieder, die sich durch Ihre Anordnung in den Parallelhandschriften schon als zum Repertoire R^3a gehörend zu erkennen gaben, mit den Parallelüberlieferungen zeigt, daß die Melodien von R^3a der Haupttradition angehören. Der Anfang des Liedes Rayn.1892[1.)] des Eustache de Reims sei Beispiel dafür:

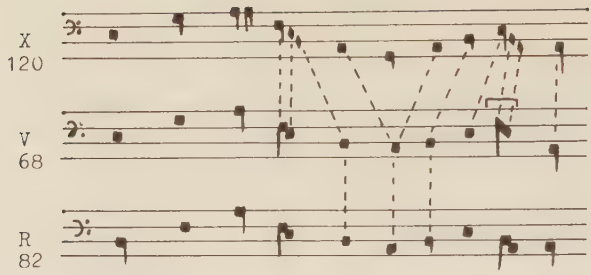


1. Ne plus que drois puet es-tre sans rai-son

Doch verrät dieses Beispiel auch, daß die Fassungen der Hss R und V Abweichungen aufweisen, die die übrige Tradition nicht teilt. R und V wiederholen den Ton G und lassen dafür den Ton c aus; am Ende der Distinktion notieren dadurch beide Handschriften eine Sekunde zu tief. Derartige gemeinsame Fehler oder Varianten der Hss R und V bestätigen die enge Verwandtschaft und den gemeinsamen Anteil am Repertoire R^3a.

In der 4. Distinktion des zweiten Liedes des Eustache de Reims Rayn. 2116[2.)] haben die Hss R und V wieder einen Fehler gemeinsam:

1.) Tt. Langfors, in Romania 58 (1932) 358
2.) Tt. Langfors, in Romania 58 (1932) 373

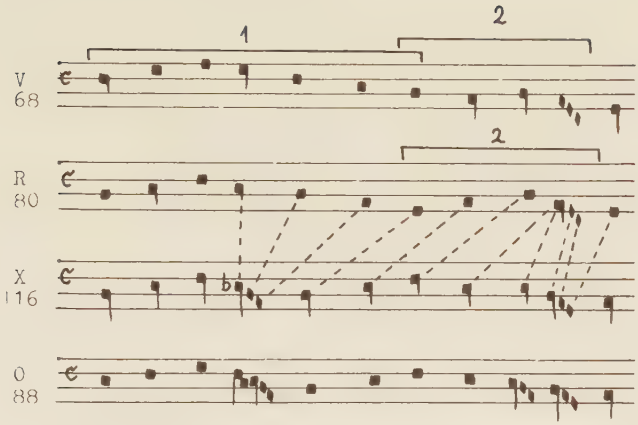


4.Quant il veu-lent,si ont a-le-ge-ment

Der Vergleich mit der 2. Distinktion zeigt, daß die Binaria am Ende der 4. Distinktion in der Hs V eine Terz zu hoch notiert ist. Nach der Einregulierung dieses Fehlers stimmen die Fassungen R und V genau überein; dennoch enthalten sie einen gemeinsamen Fehler: Der Vergleich mit der Fassung der Hs X klärt uns darüber auf. Der Notenschreiber der den Hss R und V gemeinsamen Vorlage hat irrtümlich die Ternaria F-E-D in eine Binaria und eine Simplex aufgespaltet. Dadurch verschiebt sich die Tonreihe in R und V um eine Stelle nach rechts. Der folgenden Ton E hält er versehentlich für den zwei Stellen später folgenden gleichen Ton und vergißt dadurch den Ton D, wodurch er zwei Stellen gewinnt. Jetzt eilt die Tonreihe um einen Ton voraus. Die Koordination von Text und Melodie wird durch Aufspaltung der Ternaria am Ende der Distinktion wieder hergestellt.

Solche falschen Disjunktionen von Tongruppen sind in der Hs R häufig festzustellen. Sie weisen darauf hin, daß die Vorlage noch in einer Notation abgefaßt war, die eine eindeutige Lesart der Tongruppen nicht gewährleistete. Ein sehr interessantes Beispiel liefert die 2. Distinktion des bereits erwähnten Liedes Rayn. 1892[1]:

1.) Tt. Langfors,in Romania 58 (1932) 358

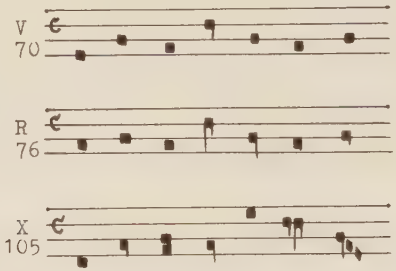


2. Ne que rai-son puet es-tre sanz me-su-re

Die Tonreihe unter der Klammer 1 der Fassung der Hs V ist gegenüber der Lesart der Hs R in die Oberterz verlagert. Dieser Fehler wurde vom Schreiber der Hs V verursacht. R bietet also die Fassung der gemeinsamen Vorlage von R und V. Diese unterscheidet sich aber wesentlich von den Fassungen der Hss X und O. Die Ternaria dieser Fassungen ist in V und R in drei Simplices aufgespaltet, so daß die Tonreihe in diesen Handschriften um zwei Stellen vorauseilt. In beiden Handschriften liegt also eine Verschiebung vor,in V zusätzlich eine Verlagerung. Eine weitere Verlagerung bestand aber schon in der Vorlage;denn beide Handschriften notieren die Töne unter den Klammern 2 eine Terz zu tief. Der letzte Ton der Klammer 1, bzw. der erste Ton unter der Klammer 2 der Fassung von V ist also zweimal verlagert.Infolge der irrtümlichen Verlagerung durch den Schreiber der Hs V nimmt er wieder die richtige Tonlage ein, die er durch den Fehler des Schreibers der gemeinsamen Vorlage verloren hatte. Die bestehende Verschiebung der Tonreihe wird durch die Kontraktion des zweimaligen Tones h mit den beiden ersten Noten der Ternaria der Fassung von X teilweise abgefangen. Der Finalton der Distinktion fehlt in den Hss R und V. In diesen Handschriften liegt demnach eine mehrschichtige Verlagerung mit gleichzeitiger Verschiebung vor.

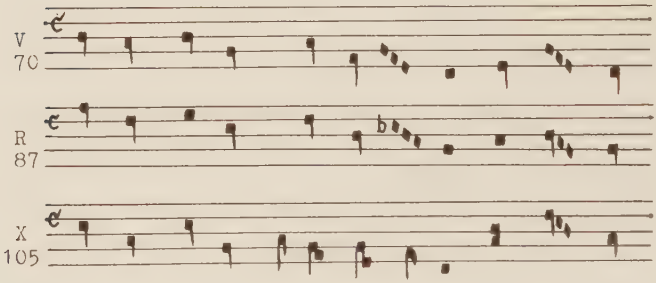
In den beiden Liedern des Perrin d'Angecourt Rayn.1428[1.)] und 1786[2.)] treten in den Hss R und V starke Abweichungen gegenüber den Parallelüberlieferungen auf:

Rayn. 1428



7.Sa vo-len-té et sou-frir

Rayn. 1786



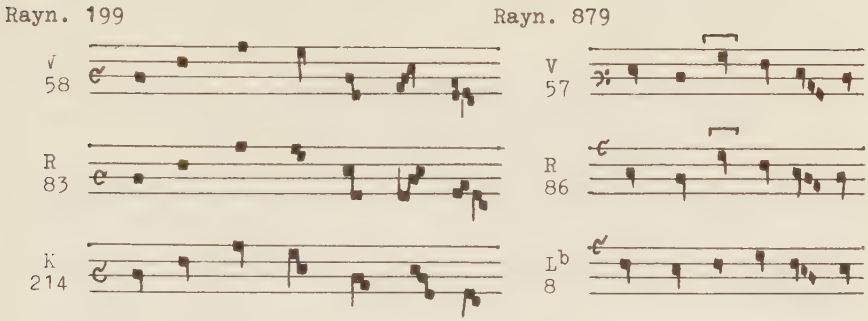
5.Dit que de des-es-pe-rer Ne m'i doit cha-loir

In diesen Fällen ist schwer zu entscheiden, welcher Fassung der Vorzug zu geben ist. In beiden Beispielen treten in der Hs X ungewöhnliche Quintsprünge auf, die in den Hss R und V vermieden sind. Es ist also damit zu rechnen, daß die Hss R und V mitunter die bessere Lesart bieten, obwohl sich die meisten Abweichungen als Irrtümer der Notenschreiber von R und V, bzw. ihres Vorgängers zu erkennen geben.

Charakteristisch für diesen Teil der Hs R (und auch für die Hs V) sind Unstimmigkeiten in der Tonhöhe einzelner Noten oder Notengruppen, wie etwa am Schluß des Liedes Rayn. 199 oder in der

1.) Steff 222
2.) Steff 230

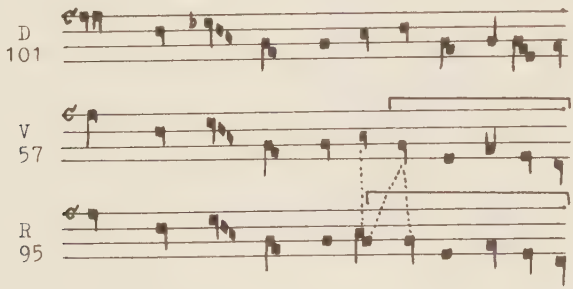
6. Distinktion des Liedes Rayn. 879:



10.Ce que j'ai lonc tens ser-vi 6.Car se je pen-soi-e

Interessant an diesem Beispiel ist die Umkehrung der Ternaria in Rayn. 199; während sie in K abfällt, steigt sie in R und V an. Die Abweichung bestand also schon in der Vorlage von R und V. Sollte diese wiederum auf eine Vorlage zurückgehen, die in einer Neumenschrift abgefaßt war, die eine eindeutige Entscheidung über die melodische Richtung einer Tongruppe nicht gestattete?

Als letztes Beispiel für die Übereinstimmung derjenigen Lieder mit V, die durch ihre Anordnung in den Parallelhandschriften schon ihre Zugehörigkeit zum Repertoire R^3a vermuten ließen, sei noch die 7. Distinktion des Liedes Rayn. 1172[1.)] angeführt:

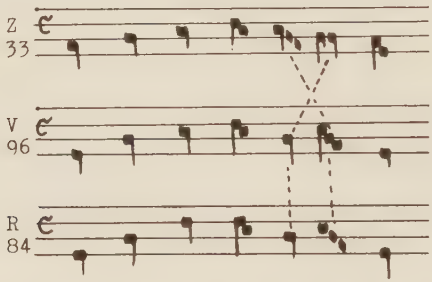


7.Et s'ains la mort a-voi-e des-ser-vi-e

1.) DA Hs D GRhyt 19

In der zweiten Hälfte der Distinktion sind die Tonreihen von R und V gemeinsam terzverlagert und unterscheiden sich in der Melismatik.

Es sind nun die melodischen Lesarten derjenigen Lieder zu untersuchen, die durch ihre Anordnung in den anderen Handschriften keinen Anhaltspunkt für ihre Zugehörigkeit zu R^3a geben, für die aber durch ihr Vorkommen in der Hs V, die mit R dieses Repertoire teilt, die Möglichkeit der Zugehörigkeit besteht. In dem Lied Rayn. 1885[1.)] finden sich für die siebte Distinktion folgende Fassungen:

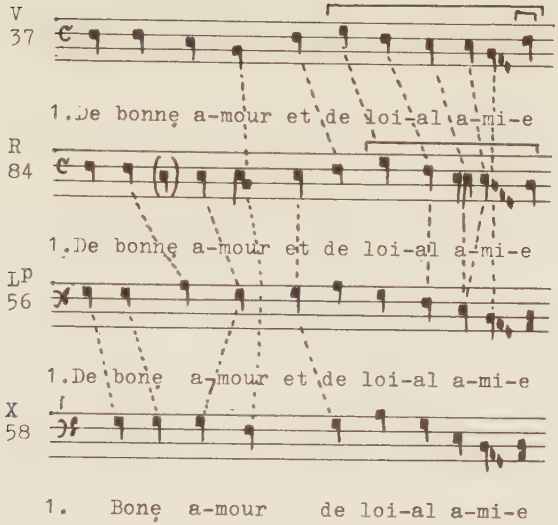


7.Car ses sers sui et ses hom

Die umgekehrte Aufeinanderfolge der Simplex a und der Ternaria h-a-G in den Hss V und R ist ein eindeutiger Beweis für die Zugehörigkeit dieses Liedes zu R^3a.

Auch das Lied Rayn. 1102[2.)] gehört dem Repertoire an, wie sein Anfang schon zu erkennen gibt:

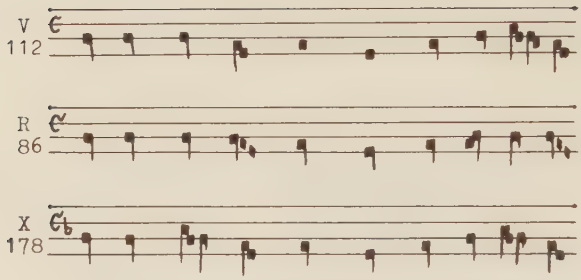
1.) Tt. Winkler 78
2.) Mel. F. Gennrich, ZMw VII S. 85, Ger II 274; Tt. HuGa 16



R und V sind eine Quinte höher notiert als X und L^p und unterscheiden sich im Initium von den anderen Fassungen. Der Notenschreiber der Hs X war durch den fehlerhaften Text gezwungen, einige Noten auszulassen. Der Notenschreiber der Hs R übersah die Elision bei "bonne amour" und schrieb darum den Ton h zweimal. Sein Kollege vergißt in der Hs V den Ton h über dem Wort "et" und fängt die Verschiebung durch Aufspaltung der Quaternaria wieder auf. Außerdem hat er den letzten Ton der Distinktion in die Oberterz verlagert. Die Fassung der Hs R entspricht also - mit Ausnahme des Elisionsfehlers natürlich - der zu vermutenden Vorlage von R und V. Diese unterscheidet sich durch eine Verlagerung(┌──┐) am Ende der Distinktion von den Parallelüberlieferungen.

Auch im folgenden Lied Rayn. 1789[1.)] stimmen die Hss R und V weitgehend überein; sie unterscheiden sich untereinander nur in den Melismen:

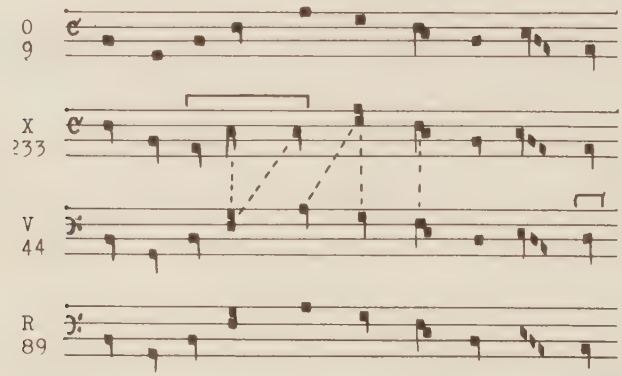
1.) Tt. Beck, Cangé II, 303



1.Se j'ai chan-té sans guer-re-don a-voir

Die unterschiedliche Behandlung der Verzierungen ist durch die Schreibergewohnheiten und den Zeitgeschmack bedingt. Das ist auch von anderen Handschriften her bekannt. So ist z. B. die Hs O für ihre ausgezierten Melodien bekannt. Die Entwicklung der Melismatik erlaubt Rückschlüsse auf die Entstehungszeit einer Handschrift. Stark ausgezierte Handschriften dürften allgemein später entstanden sein als solche, die dieselben Melodien in unausgezierter Fassung wiedergeben. Die Melodien der Hs R sind zum großen Teil sehr einfach gehalten. So zeigt im obigen Beispiel die Pänultima als einzige Verzierung eine Plica, während die anderen Fassungen melismatischer gestaltet sind. Dieser Punkt ist auch bei der Datierung der Hs R zu berücksichtigen.

In der 2. Distinktion des Liedes Rayn. 1619[1.)] zeigen die Hss R und V wieder eine melodisch bessere Lesart:

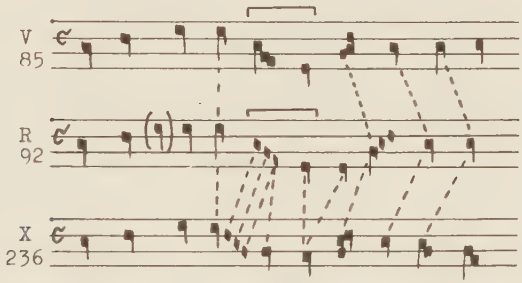


2.Que ro-si-gnol chan-tent et main et soir

1.) Waitz 84

Die Fassungen von R und V stehen eine Quinte tiefer als die Fassung der Hs O und eine Septime tiefer als Hs X. Wie der Vergleich mit der 4. Distinktion zeigt, ist in V der Finalton der 2. Distinktion in die Obersekunde verlagert. Die Töne unter der Klammer sind in der Fassung von X verlagert. Die Hs O bestätigt, daß R und V die bessere Lesart bieten.

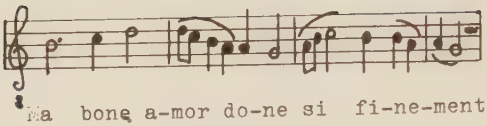
Die Hss R und V enthalten in der 2. Distinktion des Liedes Rayn. 363[1.)] einen gemeinsamen Fehler:



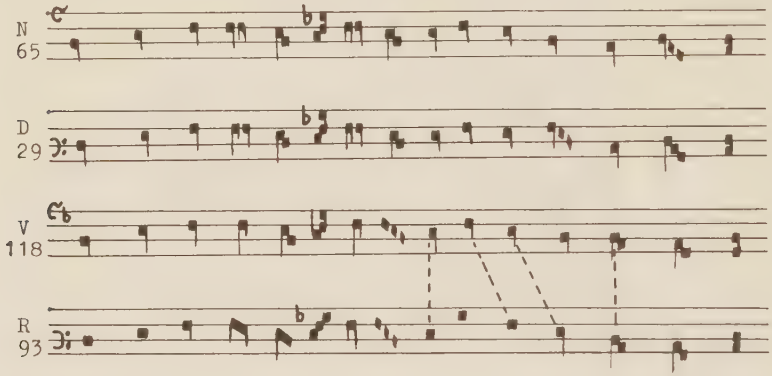
2.Ma bone a-mor do-ne si fi-ne-ment

Durch Übersehen der Elision bei "bone amor" (ein Fehler, der dem Notenschreiber C oft unterläuft) erscheint der Ton d zweimal. Ebenso falsch ist die Wiederholung der Note F über dem Wort "si"; die Tonreihe von R verschiebt sich dadurch um eine Stelle nach rechts, wodurch am Ende der Distinktion ein Ton fehlt. In diesem Falle überliefert also die Hs V die Fassung der gemeinsamen Vorlage. Sie unterscheidet sich von der Parallelüberlieferung der Hs X durch Aufspaltung der Quaternaria in eine Einzelnote und eine Ternaria, die gemeinsam mit der folgenden Simplex außerdem noch sekundverlagert ist.Der Fassung der Hs X ist der Vorzug zu geben, weil die Quaternaria über der Vorzäsursilbe, die bei der Übertragung im dritten Modus den langen Modalwert erhält, angebrachter ist als die Ternaria über der Silbe nach der Zäsur. Die folgende Übertragung des Beispiels nach der Hs X mag das Gesagte verdeutlichen:

1.) Tt. Winkler 35



Die folgende Gegenüberstellung der beiden ersten Distinktionen des Liedes Rayn. 2107[1.)] zeigt eine auffallend einheitliche Überlieferung:

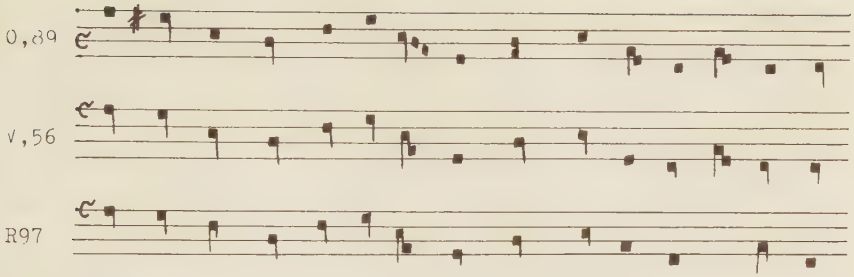


Quant voi la glai-e më-u-re Et le dous ro-sier flou-rir

Die Hss V und R weichen in diesem Beispiel nicht von den anderen Fassungen ab. Das spricht aber nicht gegen ihre Zugehörigkeit zum Repertoire R^3a. Die Fassung der Hs D weicht nur durch die Ternaria über der Silbe (ro-)sier von den übrigen ab. Die gute Übereinstimmung der verschiedenen Überlieferungen ist wohl damit zu erklären, daß dieses Lied im Mittelalter sehr beliebt und verbreitet war, wie vier verschiedenen Kontrafakta dieser Melodie beweisen. (Das Kontrafaktum Rayn.1104 ist auch in R^3 enthalten und wird bei den Zusätzen erwähnt werden.)

Das Lied Rayn. 1538[2.)] erhebt schon durch die übereinstimmende Überlieferung in den Hss R und V Anspruch auf Zugehörigkeit zum Repertoire R^3a. Die 3. Distinktion des Liedes lautet:

1.) DA Hs D GRhyt 17, Hss DKNPXVRc GaM 32; Übtr. GTM 36; Mel. F. Gennrich, Formenlehre 212; Tt. Steff 287
2.) Tt. Steff 254



3.Ne pour es-tran-ge pä-is Lonc temps de ma nour-re-tu-re

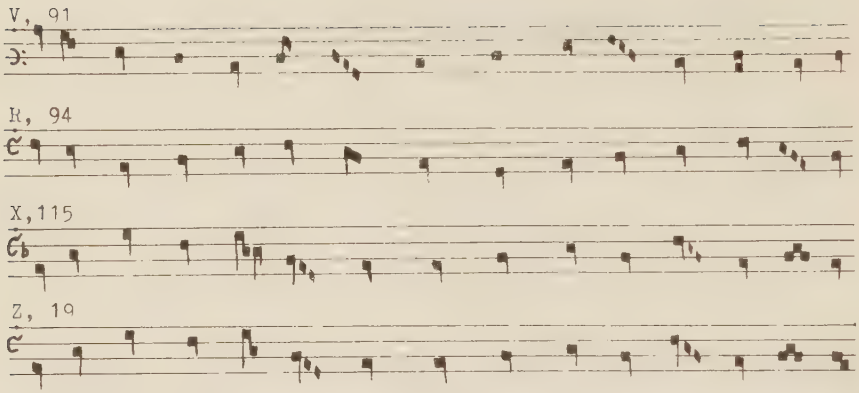
Das Lied ist außer in R und V nur noch in der Hs O mit Melodie überliefert. Die Melodie des Liedes ist in O zwar eine Quinte höher notiert, aber sie beweist, daß die Fassungen von R und V der gleichen Tradition angehören.

Da die Zugehörigkeit von Rayn. 1538 zu R^3a nicht bestritten werden kann, ist - wie im vorigen Kapitel bereits vermutet wurde - die Autorschaft des Perrin d'Angecourt nicht mehr haltbar; sonst müßte es mit den beiden anderen Liedern des Autors zumindest in der Hs V vereinigt sein.

Für das Lied Rayn.1100[1.)] gibt es keine Vergleichsmöglichkeit, weil es nur in den Hss R und V mit Melodie überliefert ist. Dadurch entfällt die Möglichkeit,es anhand gemeinsamer Fehler dem Repertoire zuzuordnen. Die Fassungen von R und V stimmen aber so gut überein, daß die Zuordnung gerechtfertigt erscheint.

Obwohl das Lied Rayn.2017[2.)] in den Hss K, N, X und vor allem in V parallel überliefert wird, weichen die Lesarten - wie die beiden ersten Distinktionen schon erkennen lassen - sehr stark voneinander ab:

1.) Tt. Langfors, in Romania 52 (1926) 421
2.) DA Hs N GRhyt 18; Tt. Steff 212

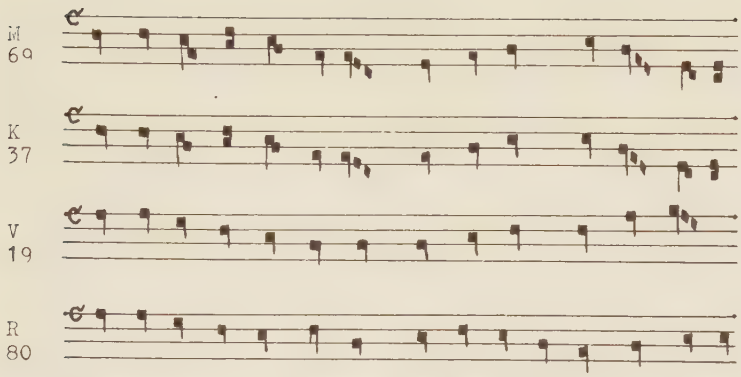


Je ne chant pas pour ver-dour, Pour lait tans ne pour froi-du-re

Die Fassungen der Hss X und Z repräsentieren die Haupttradition. Die Melodien von R und V zeigen wenig Übereinstimmung mit dieser. Aber auch untereinander sind sie sehr verschieden. Die Fassungen von R und V sind zu verderbt, um denselben Weg der Überlieferung beschritten zu haben wie die anderen Melodien des Repertoires. Stellenweise könnte man schwache Übereinstimmungen vermuten, aber die Zuordnung zu R^3a erscheint nicht gerechtfertigt.

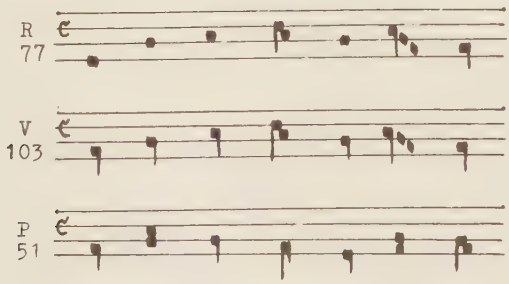
Wie verhält es sich nun mit den Liedern des Thibaut de Champagne? Die Fassungen der in allen Handschriften zusammenstehenden Lieder Rayn. 334 [1.)] und 333 [2.)] zeigen mit Ausnahme der ersten Distinktion von 334 keine Übereinstimmungen, weder zwischen den Hss R und V, noch zwischen diesen und der Haupttradition. Rayn. 334 lautet:

1.) Übtr. GTh 79; Tt. WaThib 131
2.) Übtr. GTh 93; Tt. WaThib 160; Mel. F. Ludwig, in ZrPh 43 S. 503, Joh. Wolf, Notationskunde I S. 208



1.Phelippe,je vos demant: Dui ami(sont)de cuer verai

Diese beiden Lieder gehören nicht zu R^3a. Das gleiche Verhalten zeigen die Lieder des Thibaut Rayn.510[1.)]; 1476[2.)] und 1469[3.)]; auch sie sind nicht Bestandteile des Repertoires. Die Fassungen des Liedes Rayn.1410[4.)] der Hss R und V sind sehr verschieden, doch zeigt die Fassung der Hs R einige Ähnlichkeit mit der Haupttradition. Als einziges der sieben Lieder des Thibaut ist das Lied Rayn.1440[5.)] zum Repertoire R^3a zu zählen, wie die letzte Distinktion des Liedes zeigen mag:



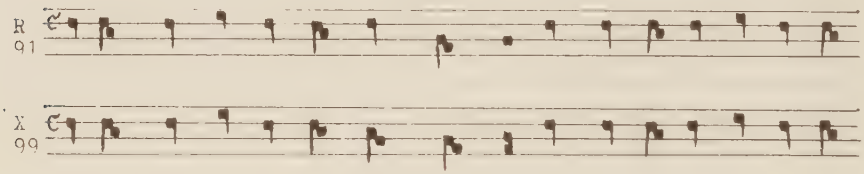
9.Mès bien croi qu'il ne l'en chaut

1.) DA Hs M GRhyt 20; Übtr. GTh 9; Tt. WaThib 20
2.) Übtr. GTh 32; Tt. WaThib 64
3.) Übtr. GTh 30; Tt. WaThib 62
4.) DA Hs K GRhyt 11; Übtr. GTh 65; Tt. WaThib 204
5.) Übtr. GTh 27; Tt. WaThib 54

Die Fassungen von R und V stimmen genau überein und überliefern die Fassung der gemeinsamen Vorlage, die sich von der übrigen Tradition unterscheidet. Doch ist in den anderen Distinktionen des Liedes die Übereinstimmung mit der Haupttradition bedeutend besser, so daß auch in diesem Liede die für das Repertoire R^3a charakteristische, sich an die Haupttradition anlehnende Überlieferung gegeben ist.

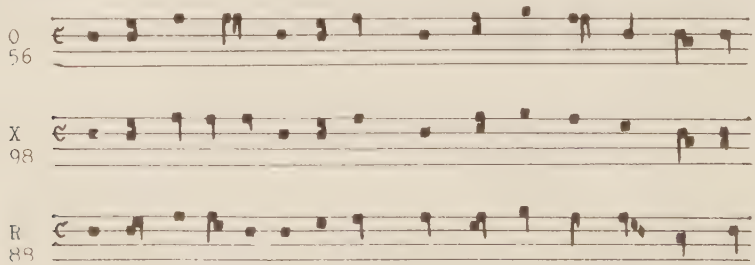
Als Bestandteile des Repertoires R^3a wurden folgende 16 Lieder in der Reihenfolge der Hs R ermittelt: Rayn. 1428, 1440, 1892, 2116, 199, 1885, 1102, 1789, 879, 1786, 1619, 363, 2107, 1172, 1100 und 1538.

Weil die Lieder des Gillebert de Berneville Rayn. 1954[1.)] und 1560[2.)] in den Hss N, X und P direkt aufeinander folgen, wurde ein gemeinsames Repertoire für R^3 und diese Handschriften vermutet. Der Anfang von Rayn. 1560 zeigt, wie sehr die Fassungen der einzelnen Handschriften übereinstimmen:



1. A-mors por-ce que mes chans soit jo-lis, vos ai no-mée a-vant.

Das Lied Rayn. 1954 bietet darüber hinaus die Möglichkeit des Vergleiches mit der Fassung der Hs O:

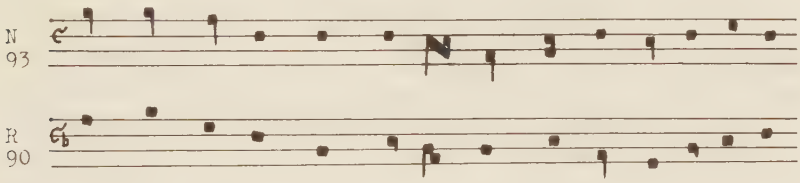


1. Hau-te chose a en a-mour, Bien la doi gar-der qui l'a

1.) Tt. Waitz 46
2.) Tt. Waitz 44

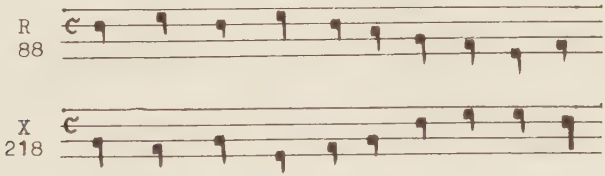
Alle Handschriften gehören der Haupttradition an. Der Fassung der Hs R ist möglicherweise der Vorzug zu geben, weil sie die zweite Distinktion gleichstufig an die Finalis der ersten anknüpft.

Dagegen ist das Lied Rayn.1424[1.)] nur mit Vorbehalt dem Repertoire R^3b zuzuordnen:



1.Qui veult a-mours mäin-te-nir Tien-gne soi jo-li-e-ment

Zweifellos liegt beiden Fassungen die gleiche Melodie zugrunde, doch weichen sie teilweise so sehr voneinander ab, daß eine gemeinsame Vorlage kaum zu vermuten ist. Dasselbe gilt für das Lied Rayn.1286[2.)]. Noch weniger Anklänge an die Haupttradition zeigt die Fassung des Liedes Rayn.624[3.)]; bereits in der zweiten Distinktion weicht die Fassung der Hs R vollkommen von den Parallelhandschriften ab:



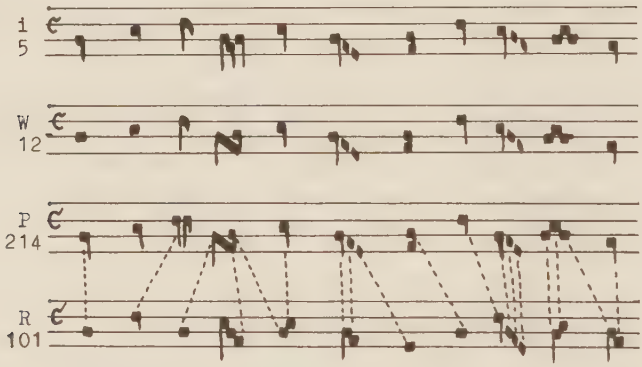
2.S'es-mut mon cuer un pe-tit de chan-ter

Dem vermuteten Repertoire R^3b lassen sich also mit Bestimmtheit die Lieder Rayn. 1954 und 1560 und mit Vorbehalt die Lieder Rayn. 1424 und 1286 zuordnen. Man wird es aber besser nicht als Repertoire ansehen, sondern als ein Zusatz zu R^3 von zwei oder vier Liedern, die aus derselben Quelle stammen. Da das Lied Rayn.

1.) Tt. PetMon 206
2.) Tt. Langfors, in Romania 58 (1932) 349
3.) Übtr. GTM 43; Tt. SpLs 90

1964 des Perrin d'Angecourt nicht zu R^3a gehören kann, weil es in der Hs V von den beiden anderen Liedern des Autors getrennt aufgeführt wird, aber seine Fassung in R mit der Haupttradition sehr gut übereinstimmt, kann man es wohl auch zu R^3b rechnen.

Die Gruppe von sieben Liedern des Adam de la Halle am Ende von R^3 bietet melodische Fassungen, die ohne Zweifel der Haupttradition angehören. Aber immer wieder sind einzelne Noten oder Notengruppen verlagert, Einzelnoten irrtümlich zu Ligaturen zusammen gefaßt oder umgekehrt Tongruppen in Simplices zerlegt. Mitunter fehlen auch einzelne Noten und die Tonreihen sind dadurch verschoben. Die zweite Distinktion des Liedes Rayn.888[1.)] mag das Gesagte verdeutlichen:



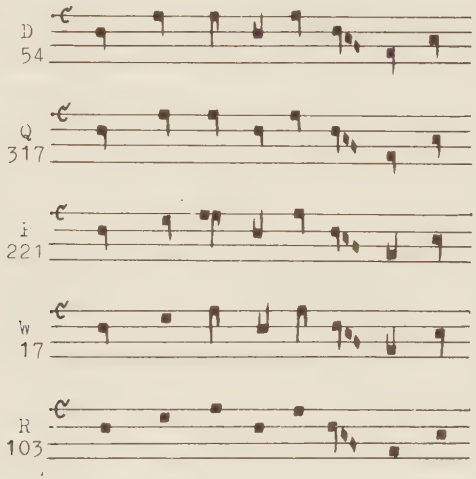
2. Qui au-tre fois m'a fait le dus mal trai-re

Der Schreiber von R^3 versäumt die Eintragung der zweiten Note der Distinktion, wodurch sich die Tonreihe um eine Stelle nach links verschiebt. Durch Aufspaltung der Ternaria a-G-a wird zunächst die Koordination wieder hergestellt, dann eilt aber die Tonreihe in R um eine Stelle voraus, bis durch die falsche Bildung einer Binaria über "m'a" Text und Weise wieder koordinieren. Die folgende Ternaria über dem Wort "fait" wird irrtümlich aufgespaltet, so daß sich in R die Tonreihe bis zur Kontraktion einer Simplex

1.) CAdam 31; Berger 135

und einer Ternaria zu einer Quaternaria um eine Stelle verschiebt. Die Ternaria und die folgende Simplex am Ende der Distinktion erscheinen in der Fassung von R als zwei Binariae.

Stellenweise stimmt R auch Ton für Ton mit den Parallelüberlieferungen überein, wie etwa in der 7. Distinktion des Liedes Rayn. 2038[1.]:



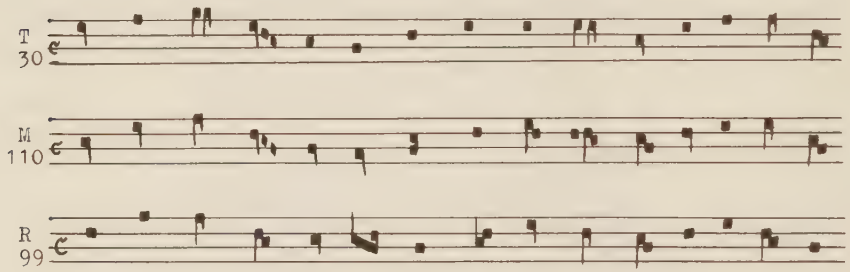
7. Fors c'u-ne da-me m'en pri-e

Die verschiedenen Fassungen unterscheiden sich nur über der zweiten Silbe. In den Hss D und Q steht der Ton e, wo die Hss R, P und W ein d lesen. Es wurde bereits festgestellt, daß nur die Hss P und W mit der Hs R das Repertoire R^3c teilen können, weil nur sie die Gruppe von sieben Liedern geschlossen enthalten. Es ist aber nicht zu entscheiden, welche der beiden Handschriften R^3 am nächsten steht. Sie unterscheiden sich so gut wie überhaupt nicht. Einzelne Divergenzen zwischen den Fassungen von P und W dürften zu Lasten der Notenschreiber gehen. Es läßt sich kein Beispiel finden, daß eine der beiden Handschriften einen Fehler enthält, der sich auch in der Hs R wiederfindet. So muß angenommen werden, daß beide Handschriften das Repertoire R^3c mit R^3 gemeinsam ha-

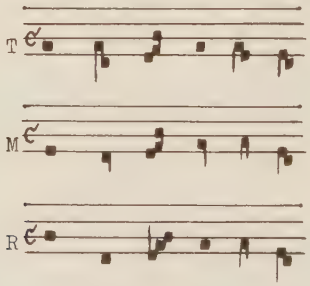
1.) CAdam 77; Berger 305

ben. Die Fassung des Repertoires in der Hs R enthält jedoch eine Menge Fehler, die nicht aus der gemeinsamen Vorlage stammen und anhand der Parallelüberlieferungen im Falle einer Edition einzurichten sind.

Es verbleiben jetzt noch sieben Lieder, darunter drei Unica[1.], die keinem Repertoire angehören und Zusätze des Schreibers von R^3 sind. Die melodischen Fassungen der Lieder Rayn.566[2.] und 169[3.] geben zwar ihre Zugehörigkeit zur Haupttradition zu erkennen, weichen aber von dieser teilweise ab. Als Beispiel diene Rayn. 169:



1. Bien doi chan-ter la qui chan-çon set plai-re En ma me-re

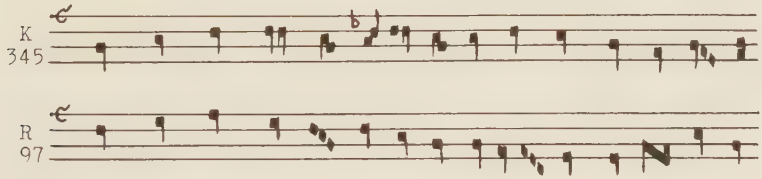


d'a-mour et de bon-té;

Dagegen entstammen die Fassungen der Lieder Rayn.1104[4.] und 858 einer anderen Tradition als die Parallelüberlieferungen.

1.) DA Anh. S. 187f.
2.) F. Gennrich, Formenlehre 182; Tt. Beck, Cangé II, 30
3.) Tt. Noack 105
4.) Tt. SpLs 119

Rayn. 1104 ist Kontrafaktum des bereits erwähnten Liedes Rayn. 2107, das R^3a angehört. Während die erste Distinktion noch Anklänge an die hier durch die Hs K vertretene Haupttradition zeigt, ist die zweite Distinktion schon derartig verderbt, daß sie unbrauchbar ist:



1.Dieus,je n'os nom-mer a-mi-e Cele a qui je sui a-mis

Das Lied Rayn.1237,das die Hs T Adam de la Halle zuschreibt, ist nur in der Hs R mit Notation überliefert. Es erhebt sich nun die Frage, wieviel Vertrauen man in die Überlieferung dieses Liedes und der beiden anderen Unica Rayn. 1898 und 2019 setzen darf.

Der Notenschreiber IV darf schon ein gewisses Vertrauen beanspruchen, aber seine Aufzeichnungen können nicht mehr bieten als seine Vorlagen. Darum waren wiederholte Ungenauigkeiten in der Tonhöhe einzelner Noten und Notengruppen festzustellen; auch verursachten falsche Kontraktionen von Simplices und Disjunktionen von Ligaturen Verschiebungen, die der Notenschreiber aber meist bald durch mehr oder weniger geschickte Änderungen der Tonreihen korrigierte. Durch diese Tatsachen zur Vorsicht ermahnt, wird man auch die Melodien dieser Unica erschließen können. Die musikalische Textkritik muß für die Tonreihen, die innerhalb des Liedes wiederholt werden, herangezogen werden.

DER VIERTE FASZIKEL
(= R^4)

Der Bestand

Der vierte Faszikel reicht von fol. 106r bis fol. 153v. Er enthält 70 Lieder ohne Verfasserangabe. Davon sind 34 Lieder Unica[1]. 29 dieser Unica bilden den zweiten Teil des Faszikels, den zwei Lieder Adams de la Halle beschließen.

Der erste Teil von R^4 besteht aus Liedern verschiedener Autoren in ungeordneter Reihenfolge. Zwei Lieder des Perrin d'Angecourt eröffnen den Faszikel. Zwei Unica und ein Lied von Adam de la Halle schließen sich an. Das folgende Lied des Perrin d'Angecourt steht mit dem zweiten Lied des Faszikels in den Hss V, K, N, X, Z und D zusammen. Nach einem Lied von Auboin de Sezane folgen weitere Lieder von Perrin[2], von denen das zweite mit dem ersten Lied des Faszikels in den Hss V, K und N unmittelbar benachbart ist. Die beiden Lieder des Moniot d'Arras und des Thibaut de Champagne stehen - wie in R - in den Hss K, X und O zusammen. Nach einem einzelnen Lied des Eustache de Reims schließen sich zwei Lieder von Gace Brulé an, die in umgekehrter Reihenfolge auch in den Hss V, K, N, X und L^p aufeinander folgen. Die Autorschaft des folgenden Liedes ist umstritten; Gillebert de Berneville und Robert de la Pierre kommen dafür in Frage. Nach einzelnen Liedern von Gautier d'Espinal und Hugues de Bregi enthält R^4 zwei Lieder von Gillebert de Berneville[3], die in den Hss K und X unmittelbar aufeinander folgen, in R aber durch ein Lied von Gace Brulé getrennt sind. Letzteres steht in den Hss K, N, X und P mit zwei weiteren Liedern dieses Autors zusammen, die in R erst nach je einem Lied des Chastelain de Couci und des Blondel de Nesle folgen.Außerdem enthält der erste Teil von R^4 noch nach zwei Liedern des Chastelain je ein Lied von Perrin d'Angecourt, Robert du Chastel, Gillebert de Berneville und Blondel de Nesle. Nun folgen

---

1.) Anh. S. 188-196
2.) Die Hss M und D schreiben das Lied Rayn. 1098 Thibaut de Champagne zu; vgl. dazu WaThib und Steff 281
3.) Das Lied Rayn. 934 wurde von Ed. Schwan bei der Aufzählung des Bestandes vergessen; Schwan, a.a.O., S. 161

drei Unica. Danach sind noch folgende Autoren mit je einem Lied vertreten: Auboin de Sezane, Gace Brulé, Chastelain de Coucy, Blondel und Adam de la Halle.

Der Bestand von R^4 ist ungeordnet; es treten wiederholt dieselben Autoren auf, doch folgen nur in drei Fällen zwei Lieder eines Autors aufeinander.

R fol	Rayn	Vorkommen in anderen Hss															Autoren
106r	2118	V	K	N						O		D	Z				Perrin d'Angecourt
106v	552	V	K	N	X							D	Z				" "
107v	1895																
108r	1815																
108v	1661	V				P		T				D		W			Adam de la Halle
109v	1692	V	K	N	X					O		D	Z				Perrin d'Angecourt
110r	433		K	N	X					O							Auboin de Sezane
110v	1098	V	K	N	X					O		D	Z				Perrin oder Thibaut
111r	1767	V	K	N						O							Perrin d'Angecourt
112r	739		K		X		M			O		D		U			Moniot d'Arras
112r	1562		K		X					O							Thibaut de Champagne
112v	1251	V	K	N	X												Eustache de Reims
113v	565	V	K	N	X	P	M			O				UL[p]			Gace Brulé
114r	437	V	K	N	X	P	M			O				UL[p]			" "
115r	1573		K	N	X	P	M					D					Gillebert de Berneville
115v	1073	V	K	N	X		M	T		O							Gautier d'Espinal
116v	2071		K	N	X	P	M	T		O		D		U			Hugues de Bregi
117r	934		K		X		M			O		D					Gillebert de Berneville
117v	1779	V	K	N	X	P	M			O				U			Gace Brulé
118r	138	V	K	N	X					O							Gillebert de Berneville
119r	679	V	K	N	X	P	M	T		O	A			U			Chastelain de Couci
119v	1227	V	K	N	X		M	T		O			Z	U			Blondel de Nesle
120v	1579	V	K	N	X	P	M	T						UL[p]			Gace Brulé
121r	1969	V	K	N	X	P	M	T				D					Sauvage d'Arras
121v	1590	V	K	N	X	P				O				L[p]			Gace Brulé
122v	671	V	K	N	X	P	M	T		O	A	D					Chastelain de Couci
123r	1126	V	K	N	X	P	M	T		O	A	D					" " "
124r	625	V	K	N	X								Z				Perrin d'ANgecourt
124v	1568	V	K		X							D	Z				Robert du Chastel
125r	1028	V	K	N	X					O							Gillebert de Berneville
125v	482	V	K	N	X	P	M	T				D		U			Blondel de Nesle
126v	280																
127r	481																
127v	2102																
128v	661		K	N	X	P	M	T		O	A	D					Auboin de Sezane
129r	1795	V	K	N	X		M	T		O				L[p]			Gace Brulé
129v	985	V	K	N	X	P	M	T		O	A	D		UL[p]			Chastelain de Couci
130v	2124	V	K	N	X	P	M	T					Z				Blondel de Nesle
131v	500	V				P		T						WiQ			Adam de la Halle
132r	1511																
132v	282																
133v	338																
134r	2106a																

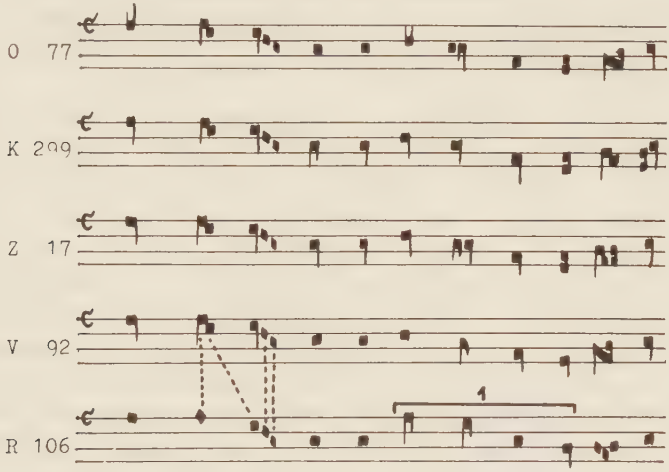
R fol	Rayn	Vorkommen in anderen Hss					Autoren
134v	1542						
135v	896						
136v	721						
137r	655						
138r	1348						
139r	1948						
139v	1049						
140v	638						
141r	1997						
142r	660						
142v	678						
143r	2080						
144r	1537						
144v	1594						
145r	1213						
145v	241						
146v	774						
147r	384						
147v	1064						
148v	1733						
149r	820						
150r	657						
150v	1046						
151r	1388a						
151v	250						
152r	1973		P	T	W	i Q	Adam de la Halle
153r	2024	V	P	T	W	i Q	Adam de la Halle

(Die Klammern verbinden diejenigen Lieder, die in der betreffenden Handschrift unmittelbar aufeinander folgen.)

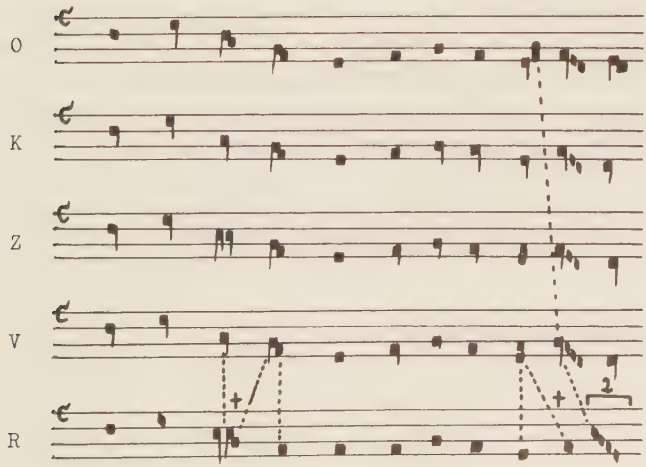
Die Hss K, N und X bieten die meisten Parallelüberlieferungen. Doch zeigt die Hs V, obwohl sie weniger Lieder mit R^4 gemeinsam hat, dieselben Übereinstimmungen in der Anordnung der Lieder wie die Hss K, N und X. Möglicherweise stellen die Lieder, die in V nicht enthalten sind, Zusätze zum ursprünglichen Repertoire dar; denn es zeigte sich ja bereits in R^2 und R^3, daß die Repertoire durch Zusätze erweitert worden sind. Die Hss M und T zeigen nur in der Anordnung der Lieder des Chastelain de Coucy Ähnlichkeit mit R^4. Im übrigen scheinen diese Handschriften dem vierten Faszikel der Hs R nicht verwandt zu sein.

D i e M e l o d i e n

Der vierte Faszikel beginnt mit dem Lied Rayn. 2118 von Perrin d'Angecourt[1.]. Schon der Vergleich der ersten beiden Distinktionen mit den Parallelüberlieferungen läßt eine enge Bindung der Fassung der Hs R an die Haupttradition erkennen:



1.Lors quant je voi le buis-son en ver-du-re



2. Le bois foil-lu et la pré-e flo-ri-e

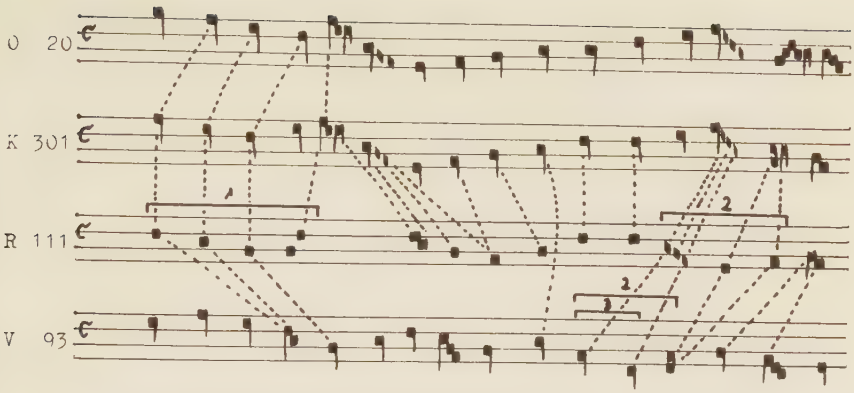
1.) Tt. Steff 204

Die Überlieferung ist sehr einheitlich. In der Fassung von R sind die vier Töne unter der Klammer 1 offensichtlich terzverlagert. An zwei Stellen weicht R durch unterschiedliche Kontraktion von den anderen Handschriften ab (+). Während die Hss R und V über der drittletzten Silbe des ersten Verses eine Simplex (nach Einregulierung der Verlagerung den Ton D) aufweisen, notieren die übrigen Handschriften einheitlich eine Binaria mit dem Modalton E. Es läßt sich also eine enge Verwandtschaft von R und V vermuten.

Das Ende der zweiten Distinktion bestätigt diese Annahme. Dort ist in der Fassung der Hs R die Binaria, die in V über der drittletzten Silbe des Verses erscheint, in zwei Einzelnoten aufgespaltet. Infolge der daraus resultierenden Verschiebung der Tonreihe fehlt in R der Finalton der Distinktion. Die Quaternaria ist in R außerdem eine Sekunde zu hoch notiert. Nach Einregulierung dieser Fehler ist die Fassung von R^4 mit der der Hs V identisch. Von dieser unterscheiden sich die Hss K und Z dadurch, daß sie anstelle der Quaternaria infolge Fehlens des Tones F nur eine Ternaria aufweisen. Diesen Ton F hat mit den Hss R und V nur noch die Hs O gemeinsam, die sich von R und V aber durch abweichende Kontraktion der Einzeltöne zu Tongruppen unterscheidet.

Die Verwandtschaft von R und V zeigt sich noch deutlicher in dem Lied Rayn.1767[1.)], ebenfalls von Perrin d'Angecourt und in den Hss V, K und N dem oben besprochenen Lied dieses Autors unmittelbar folgend, da die Fassungen der Hss R und V teilweise erheblich von der Haupttradition abweichen. Am Anfang der letzten Distinktion des Liedes bedienen sich R und V derselben absteigenden Tonreihe, der in den anderen Handschriften eine diatonisch ansteigende Melodielinie entspricht:

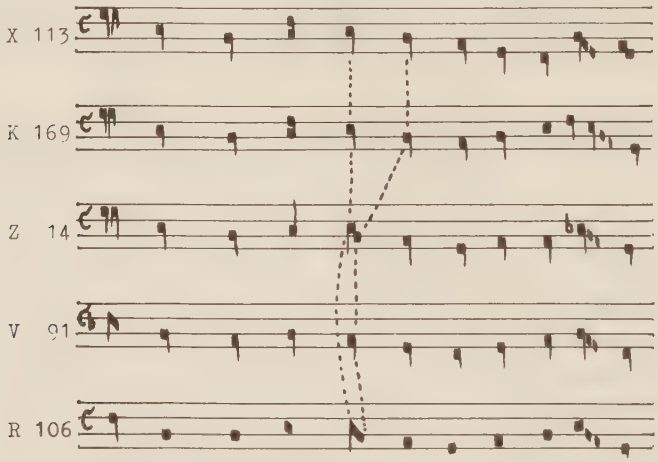
1.) Rayn. 1767 = 1755 (Spanke-Raynaud); Tt. Steff 258



6....mon pö-oir emploi-e Et si m'o-cit en leu de guer-re-don

Diese Divergenzen im Initium der siebten Distinktion resultieren aus Fehlern in der vorangehenden Distinktion. Es liegt eine Verschiebung vor: die absteigende Tonreihe der Hss R und V am Anfang der siebten Distinktion ist aus der Kadenz hervorgegangen, mit der in den anderen Fassungen die sechste Distinktion schließt. Die für R und V zu vermutende gemeinsame Vorlage muß diesen Fehler schon enthalten haben. Sie muß darüber hinaus sehr schwer zu lesen gewesen sein; denn nach einer Verlagerung (1) beläßt der Notenschreiber der Hs R die beiden letzten Silben des sechsten Verses ohne Notenzeichen. Die Fassungen von R und V weichen in der siebten Distinktion zwar durch unterschiedliche Kontraktion voneinander ab, aber es liegt beiden dieselbe Tonreihe zugrunde. Vor allem aber ist ihnen eine Verlagerung (2) gemeinsam. Die beiden Töne unter der Klammer 3 wurden durch den Notenschreiber der Hs V zusätzlich nochmal um eine Terz verlagert. Infolge der Verschiebung der Tonreihe von V fehlen dem Schreiber am Ende der siebten Distinktion die Notenzeichen für die letzte Silbe; er fügt darum die fremden Töne F-E-F hinzu, nachdem er die Binaria, mit der die Fassungen von R und K schließen, in Simplices aufgespaltet hat.

Die bisher besprochenen beiden Lieder des Perrin d'Angecourt umschließen noch drei andere Lieder dieses Autors, von denen die Lieder 552[1.)] und 1692[2.)] in den Hss V, K, N, X, Z und D benachbart sind. Im Falle des Liedes Rayn. 552 ist die Hs Z den Hss R und V verwandt:

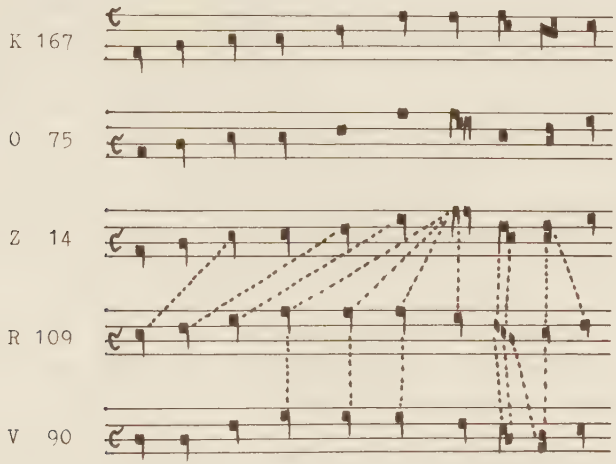


5.La riens qui plus m'a-gre-ve mon mal-a-ge

Die Fassung der Hs V ist eine Sekunde tiefer notiert und unterscheidet sich an zwei Stellen von der Fassung der Hs R. Über der ersten Silbe des fünften Verses notierte der Schreiber der Hs R eine Simplex, während die Hs V dort eine Binaria aufweist. Umgekehrt erscheint in der Fassung der Hs V über der fünften Silbe des Verses eine Einzelnote, wo in R eine Binaria steht. Die Hs Z bietet in beiden Fällen Tongruppen und weicht von R und V sonst nur über der drittletzten Silbe ab, wo der Ton G anstatt des Tones A erscheint. Den Fassungen von R und Z ist zum Unterschied von den Parallelüberlieferungen die Kontraktion der beiden Simplices h-a zu einer Binaria gemeinsam. Die Hs V notiert nur den zweiten Ton der Ligatur, den Modalton.

1.) Tt. Steff 187
2.) Tt. Steff 201

Die Fassungen der Hs Z teilen aber nicht immer die Abweichungen der Hs V und R^4, so z. B. in dem Lied Rayn. 1692[1.]:



7.De cui je tieng si grant jo-li-e- té

Die Fassungen der Hss R und V unterscheiden sich gemeinsam von den Parallelüberlieferungen durch die dreimalige Wiederholung des Tones g in der Mitte der siebten Distinktion. Die Fassung der Hs Z schließt sich der Haupttradition an.

Für die bisher behandelten vier Lieder des Perrin d'Angecourt ergab sich eine Verwandtschaft von R^4 mit der Hs V. Man wird ein Repertoire R^4a annehmen müssen, das in R und V Aufnahme gefunden hat. Für die Ermittlung des Bestandes von R^4a kommen also nur die Lieder von R^4 in Betracht, die auch in der Hs V überliefert sind.

Das Lied Rayn. 1098[2.], das bei der Ermittlung des Bestandes von R^4 schon auffiel, weil es in den Parallelhandschriften teilweise Perrin d'Angecourt, teilweise Thibaut de Champagne zuge-

1.) Tt. Steff 201
2.) Tt. Steff 281

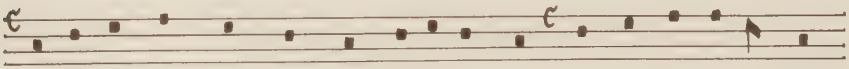
schrieben ist, kann nicht dem Repertoire R^4a angehören, obwohl es auch in der Hs V überliefert ist, Die Fassung der Hs R weicht sowohl von V als auch von den übrigen Handschriften vollkommen ab. Wenn auch nicht zu entscheiden ist,ob eine fingierte Melodie vorliegt, so ist die Melodie zumindest derart verderbt, daß ihr keine Bedeutung mehr zukommt. Betrachtet man die melodische Linie, die - wie schon die beiden ersten Distinktionen zeigen - selten den Ambitus einer Quarte überschreitet

Tres hautę a-mour qui tant s'est abaissie Qu'avec mon cuer se ...

so ist der Verdacht der Fälschung nicht von der Hand zu weisen. Jedenfalls wird Rayn. 1098 nicht zu R^4a gehören.

Die Fassung des Liedes Rayn. 1661 von Adam de la Halle[1.)] stimmt mit der Hs V soweit überein, daß gegen die Zugehörigkeit des Liedes zum Repertoire nichts einzuwenden ist, obwohl sich keine stichhaltigen, R und V gemeinsamen Abweichungen ergeben. Da das Lied in der Hs R zweimal Aufnahme gefunden hat, werden Notenbeispiele bei der Besprechung der Liedersammlung des Autors in R^5 gegeben.

Noch mehr als das oben erwähnte Lied Rayn. 1098 scheint die Melodie des Liedes Rayn. 1251[2.)] eine Fälschung zu sein. Der Anfang des Liedes lautet nach der Hs R, fol. 112:

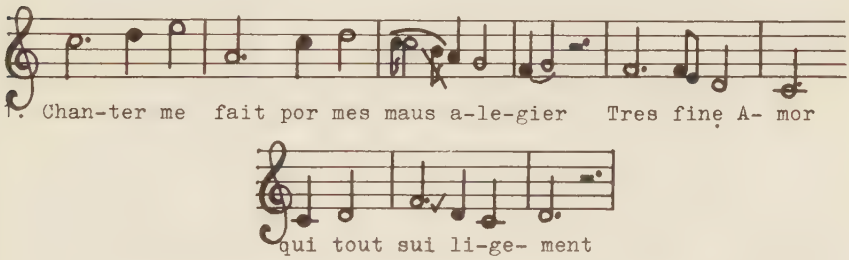


Chanter me fait pour mez malz aligier Tres finę amour a qui sui..

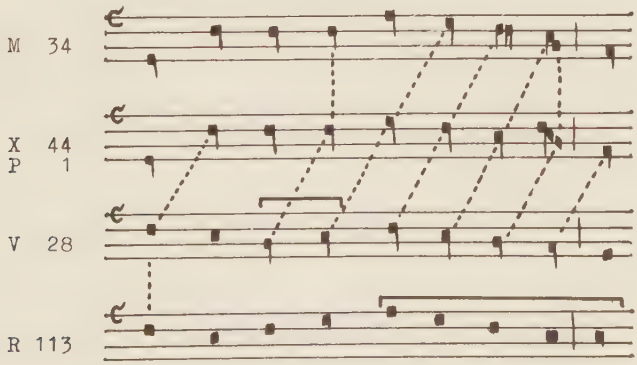
Wenn der Notenschreiber IV, der die Eintragung der Melodie besorgte, durch korrekte Wiederholung der ersten beiden Distinktio-

1.) CAdam 102;Berger 239
2.) Langfors, in Romania 58 (1932) 371

nen auch eine musikalische Form vorzutäuschen sucht - wie es der Notenschreiber II in derselben betrügerischen Absicht vor ihm tat - , so kann dieses gleichmäßige Aufandab im Umfang einer Quarte nicht das Werk von Eustache le Peintre sein. Die Parallelüberlieferungen zeigen, daß er sein Lied mit einer einfallsreicheren Melodie ausgestattet hat. Der Anfang des Liedes lautet nach der Hs X, fol. 120:



Die folgenden beiden Lieder von Gave Brulé geben wieder eindeutig ihre Zugehörigkeit zum Repertoire R^4a zu erkennen, die schon durch ihre direkte Aufeinanderfolge in den Hss R, V, K, N, X und L^p zu vermuten war. In den Hss R und V fehlt dem Lied Rayn. 565[1.)] der Initialton:



1.Cilz qui d'a-mours me con-seil-le Que..

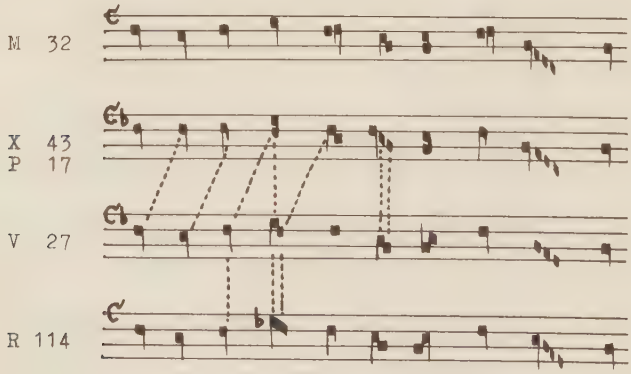
1.) Rayn. 565 = 567 (Spanke-Raynaud); Tt. HuGa 8, Ger I 173

Die daraus resultierende Verschiebung der Tonreihe von R und V wird in der ersten Distinktion nicht abgefangen, so daß der Ton E, der - wie die Parallelüberlieferungen ausweisen - eigentlich der Anfangston der zweiten Distinktion ist, in R und V als Finalton der ersten Distinktion auftritt. Die Tonreihen von R und V sind unter den Klammern verlagert. Da die Verlagerungen an verschiedenen Stellen auftreten, waren sie in der gemeinsamen Vorlage nicht vorhanden und gehen zu Lasten der Notenschreiber von R und V. Die gemeinsame Vorlage muß wie folgt gelautet haben:

1.Cilz qui d'a-mours me con-seil-le Que...

Sie steht den Hss K, N, P und X näher als der Hs M, weil ihr der Ton c fehlt, der in der Fassung der Hs M mit dem Textwort "me" koordiniert.

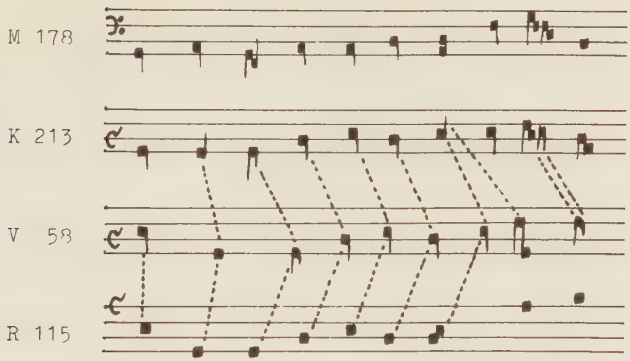
Die Fassungen des Liedes Rayn.437[1.)] in den Hss R und V unterscheiden sich zwar durch Dislokation, beiden fehlt aber wieder der Initialton und liegt dieselbe Tonreihe zugrunde:



1.Au re-nou-viau de la dou-chour d'es-té

1.) DA Hs U GRhyt 2; Tt. HuGa 1

Als nächstes Lied hat R^4 mit der Hs V das Lied Rayn. 1073 gemeinsam:



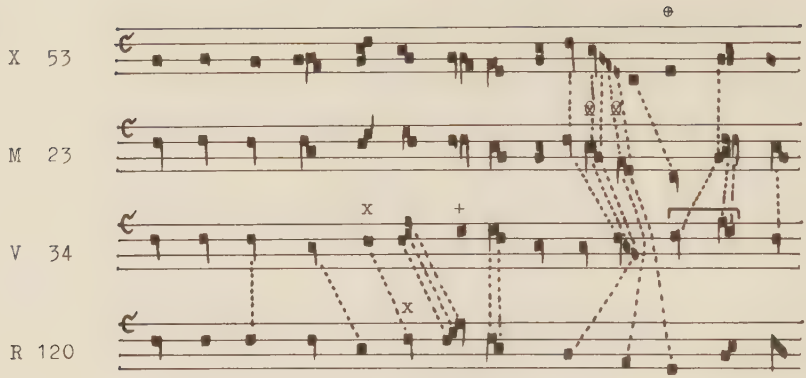
1.Des-con-for-tés et de joi- e par-tis

Obwohl die Fassungen von R und V am Ende der ersten Distinktion divergieren,zeigt der ihnen gemeinsame Quartsprung am Liedanfang, den die anderen Handschriften nicht aufweisen, die Verwandtschaft von R^4 und V.

Von den 13 Liedern, die in der Hs R zwischen fol. 117 und 125 eingetragen sind und alle in der Hs V enthalten sind, heben sich zwei Lieder von Gace Brulé von den anderen ab, weil sie in V und auch in den Hss K, N, P und X unmittelbar aufeinander folgen.

Die erste Distinktion des einen der beiden Lieder Rayn.1579[1] lautet:

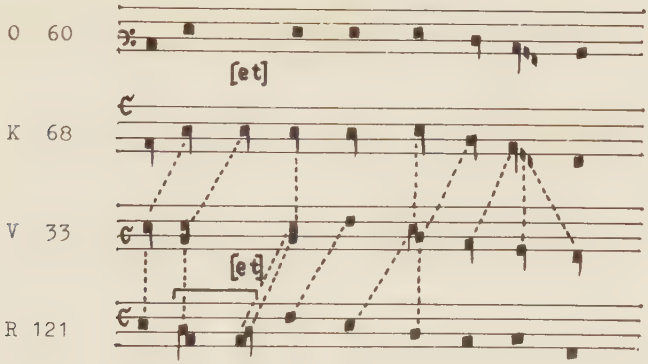
1.) Übtr. GEx 15; Tt. HuGa 40



1.Les oi-sil-lons de mon pä-is Ai o-i en Bre-tain-gne

Der Notenschreiber der Hs R hat den Initialton a einmal zu oft wiederholt. Die dadurch entstandene Verschiebung der Tonreihe gleicht er durch Auslassung des Tones h (+) wieder aus. Den Fassungen von R und V liegt die gleiche Tonreihe zugrunde. Diese enthält aber einen Ton a (x), der in den Parallelfassungen nicht enthalten ist. - Noch aufschlußreicher ist die zweite Distinktion des Liedes. Die beiden Binariae (⊗) in der Fassung von M sind in X zu einer Quaternaria kontrahiert. V bildet aus der ersten der beiden Binariae und der vorangehenden Simplex eine Ternaria, von der R nur den Modalton überliefert. Die zweite Binaria fehlt in der Fassung der Hs V und ist in der Fassung von R in zwei Einzelnoten aufgespaltet. Der den beiden Binariae der Fassung von M folgende Ton C fehlt in R und V. Diesem Ton folgt in der Hs X der Ton O (●), der sowohl in R und V als auch in M nicht enthalten ist. In V sind die Töne unter der Klammer in die Oberterz verlagert.Die Binaria am Ende der Distinktion in der Fassung von R ist nur aus der Fassung von M abzuleiten,weil nur dort der Ton a, der erste Ton der Binaria, auftritt. Die Hs V überliefert nur diesen ersten Ton. Das zeigt aber die Verwandtschaft mit R, darüber hinaus aber noch mit M. Obwohl offensichtlich die Schreiber von R und V verschiedene Töne der Vorlage ausgelassen haben, ist eine solche anzunehmen, die ihrerseits auf dieselbe Quelle zurückgeht wie die Fassung der Hs M.

Die Fassungen des Liedes Rayn. 1590 von Gace Brulé[1.)] weichen stärker voneinander ab, als es beim vorangehenden Lied des Autors zu beobachten war:

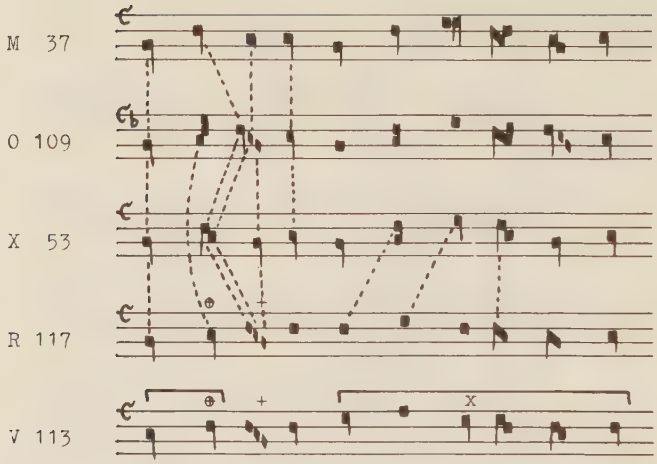


1.I-riés et des-trois et pen-sis Chan-...

Die Fassungen von R und V unterscheiden sich im Initium, doch scheint die 2. und 3. Stelle der Distinktion in R in die Untersekunde verlagert zu sein. Auch ist der letzte Ton der Distinktion in R offensichtlich eine Sekunde zu hoch notiert. Durch die Kontraktion zweier Simplices zu einer Binaria über dem Wort "et" gleicht der Notenschreiber der Hs V die infolge der Auslassung der dritten Verssilbe ("et") durch den Textschreiber entstandene Verschiebung aus. Auffallenderweise fehlt diese Silbe auch in der Hs O. Jedoch kommt es dort dadurch zu keiner Verschiebung, weil der Notenschreiber dieser Handschrift die dazu gehörende Note ausläßt. Die Verwandtschaft der Fassungen von R und V zeigt sich aber deutlich in der Aufspaltung der Ternaria am Ende der ersten Distinktion, wodurch der Finalton zum Initialton der zweiten Distinktion wird.

Das Lied Rayn. 1779[2.)] ist ein weiteres Lied von Gace Brulé, das in den Hss K, N, X und P benachbart, aber in der Hs V von den anderen Liedern des Autors getrennt ist:

1.) DA der Hss KNPXL^{p}OVR: GaM 19f.; HuGa: Autorschaft des Gace Brulé fraglich
2.) Tt. HuGa 54

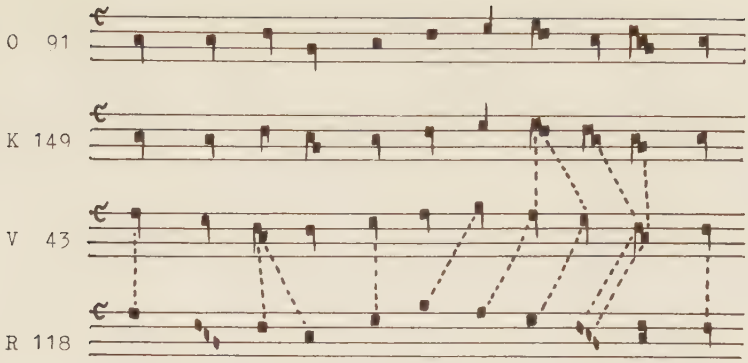


2.Que cil oi-sel n'o-sent un mot son-ner

Die Fassung der Hs V ist an zwei Stellen (┌──────┐) sekundverlagert. Sonst stimmen die Fassungen von R und V überein. Sie haben abweichend von den anderen Handschriften die Bildung einer Ternaria (+) und einen zusätzlichen Ton (x) gemeinsam. Der Ton G (⊕) der Fassungen von R und V ist nur in der Ternaria der Fassung von O enthalten.

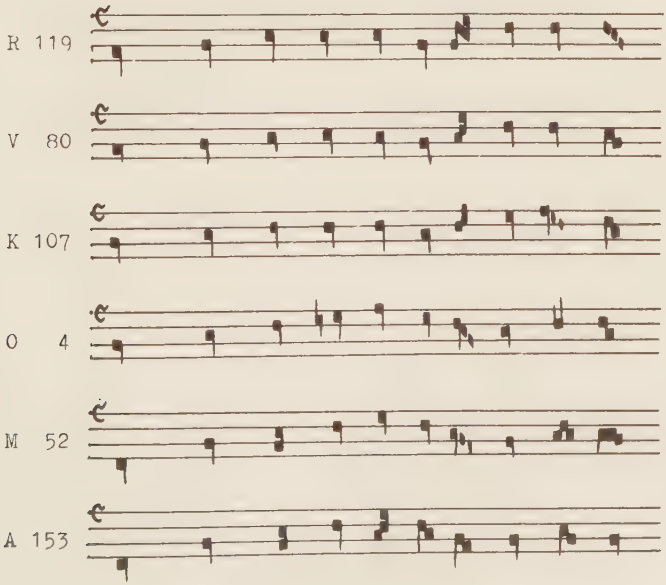
Die Hss R und V notieren beide die fünfte Distinktion des Liedes Rayn. 138[1.)] einen Ton zu hoch und verlagern zusätzlich den Initialton um eine Terz nach oben:

1.) Tt. Waitz 71



5.Bien m'est a-mours et nuit et jour pro-chain-ne

In der achten Distinktion des Liedes Rayn.679[1.)] zeigen die Fassungen der Hss R und V eine auffallende Übereinstimmung mit der Hs K:

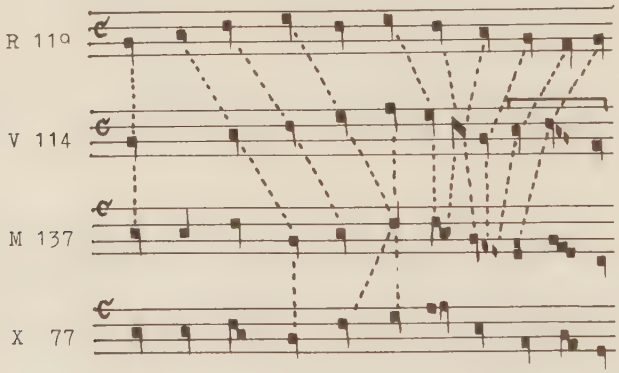


8.Dont n'iert par moi es-më-us sons ne lais

1.) DA der Hss MTUAOKPXVR: GaM 7 ff.; Tt. Fath 36

R und V stehen eine Sekunde tiefer als K. Charakteristisch für diese drei Fassungen ist der dreimalige Ton G bzw. a in der Mitte der Distinktion. In den anderen Handschriften steigt die melodische Linie zum Gipfelton an und fällt wieder ab, ohne ihn zu wiederholen.Die R und V gemeinsame Schlußkadenz ist nur aus der Fassung der Hs K zu erklären, da die anderen Fassungen eine andere Tonfolge aufweisen.

Die sechste Distinktion des Liedes Rayn.1227[1.)] weicht in den Hss R und V sehr von der Haupttradition ab:



6.Trop a douz non por fai-re vi-lai-ni-e

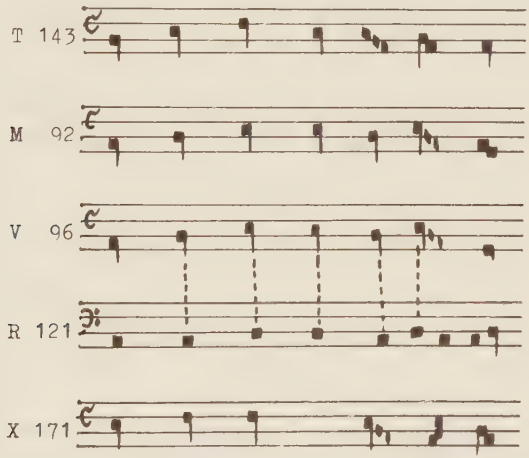
Der Schluß der Distinktion ist in V eine Terz zu hoch notiert (┌──┐). Den Fassungen von R und V fehlt gemeinsam das Initium der Haupttradition.

Es ist sehr merkwürdig, daß die Melodien von R^4 innerhalb ein und desselben Liedes in einigen Distinktionen mit der Haupttradition übereinstimmen und in den anderen Distinktionen von dieser abweichen. Auch sind mitunter Abweichungen von der R^4 verwandten Hs V zu konstatieren. Es ist nicht an einer R und V gemeinsamen Vorlage zu zweifeln, vielmehr scheinen die Notenschreiber - und das wurde in den vorangehenden Faszikeln auch schon be-

1.) Übtr. GTM 23; Mel. F. Gennrich, Die altfr. Rotrouenge, s. 32

obachtet - nicht in der Lage gewesen zu sein, die Vorlagen richtig auszuwerten. Sehr wahrscheinlich waren diese auch in schlechtem Zustand, doch mangelte es den Schreibern auch an der nötigen Erfahrung und Sorgfalt. Die Berufsschreiber machten auch oft Fehler, doch waren sie dann meist geschickt genug, bald wieder den richtigen Anschluß an die Vorlage zu finden. Die Schreiber der Hs R machen mehr den Eindruck von Dilettanten.

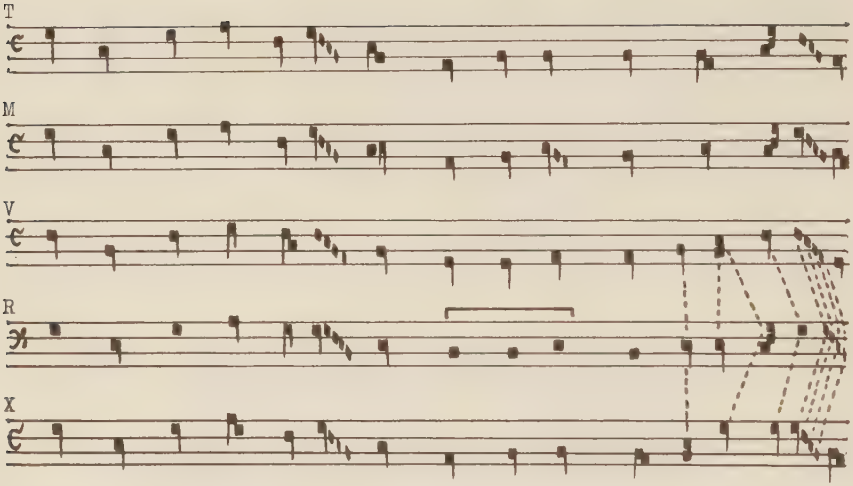
Das folgende Beispiel, die sechste Distinktion des Liedes Rayn. 1969[1.)] verrät, wie gleichgültig der Notenschreiber IV seine Aufgabe erledigt hat:



6.Lors chan-tent [et] nuit et jor

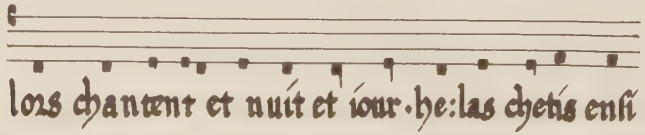
Die Hs V bietet eine einwandfreie Lesart, die der Fassung von M sehr nahe steht. In R stimmen nur vier Töne in der Mitte der Distinktion mit M und V überein. Dem Notenschreiber der Fassung von R muß aber eine Vorlage zur Verfügung gestanden haben, die - wie die 1. und 2. Distinktion desselben Liedes zeigen mögen - auch für die Hs V in Betracht kommt:

1.) Tt. HuDa 23



1.Quant li tens pert sa cha-lor, Quant la flor blanche est pa-li-e

Am Anfang der zweiten Distinktion bringen R und V abweichend von den anderen Handschriften zweimal denselben Ton. Doch zeigt sich hier auch wieder die Nachlässigkeit des Notenschreibers IV, der die ersten drei Töne der Distinktion verlagert (┌──┐). Daß ein solcher Schreiber in fast allen Fällen die Elision des auslautenden e vor vokalischen Anlaut unbeachtet läßt, wie im obigen Beispiel bei dem Wort "blanche", ist kaum noch verwunderlich. Nur Nachlässigkeit und Gleichgültigkeit gegenüber der gestellten Aufgabe erklären letztlich die vielen fehlerhaften Stellen. Die oben bereits behandelte sechste Distinktion des Liedes steht in der Hs R in der ersten Zeile von fol. 121v. Diese Zeile ist original wie folgt geschrieben:



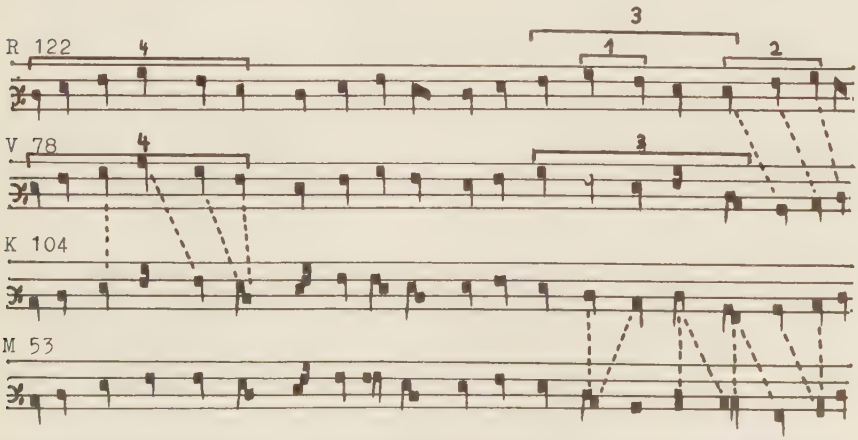
Abgesehen von der schlechten Koordination von Notenzeichen und Textsilben, erhebt sich die Frage, warum der Schreiber den C-Schlüssel auf die oberste Notenlinie setzt, wenn die Melodie sich zwischen C und E bewegt. Wahrscheinlich hätte der Schreiber diese

Frage selbst nicht beantworten können. Er setzte den Schlüssel ohne Rücksicht auf den Ambitus der Melodie. Um solche Dinge machte er sich keine Gedanken. Ihm war nur daran gelegen, sich schnell seiner Arbeit zu entledigen, die er wenig schätzte.

Das Unterlassen von Schlüsselwechsel ist oft zu beobachten. Dadurch werden die melodischen Linien entstellt; sie verlieren, weil der durch den Schlüssel gegebene Ambitus nicht ausreicht, entweder ihre Gipfeltöne oder - wie im obigen Beispiel, in der sechsten Distinktion des Liedes Rayn. 1969 - die tiefen Töne. Das C, mit dem die Distinktion hätte beginnen müssen, konnte der Notenschreiber bei dieser Schlüsselstellung nicht mehr notieren; aus dem gleichen Grunde wurde auch der Schluß der Distinktion entstellt. In einem solchen Fall wird man die Lesart der Hs R nach der Fassung der dem betreffenden Repertoire verwandten Handschrift einregulieren müssen, um eine Grundlage für die Gegenüberstellung mit den anderen Parallelüberlieferungen zu haben.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß die erwähnte erste Zeile von fol. 121v keine nachgetragene Fälschung ist. Die Notenschrift stimmt mit der vorangehenden und der folgenden überein und stammt von der Hand des Notenschreibers IV.

Ein interessantes Beispiel zur musikalischen Textkritik liefert der Anfang des Liedes Rayn. 671[1]:

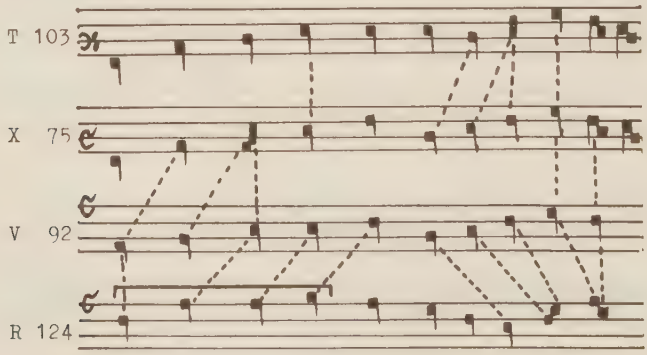


Merci clamans de mon fol errement Ferai la fin de mes chançons ötr

1.) DA der Hss MTDAOKPXVR: GaM 4 ff.; Tt. Fath 57

Die Fassung der Hs R ist eine Sekunde tiefer notiert als die der Hs V. In der ersten Distinktion sind die Tonreihen von R und V unter den Klammern 4 in die Oberterz verlagert; die durch die Auslassung des zu dem Wort "de" gehörenden Tones drohende Verschiebung der Tonreihe von R und V wird in beiden Handschriften durch Aufspaltung der folgenden Binaria vermieden. Durch irrtümliche Aufspaltung der Ternaria, die in den Hss M und K mit dem Wort "fol" koordiniert, verschieben sich die Tonreihen von R und V um zwei Stellen nach rechts. Durch Auslassung der beiden die erste Distinktion beschließenden Binariae ist zu Anfang der zweiten Distinktion die Koordination in R und V wieder hergestellt. Die Töne unter der Klammer 1 stehen in R gegenüber der Fassung von V eine Terz zu hoch, die unter der Klammer 2 eine Quinte zu hoch. Außerdem fehlt der Lesart von R die Binaria, die in den anderen Handschriften mit der Silbe "chan(-çons) koordiniert. Die Hs V bietet die Lesart der R und V gemeinsamen Vorlage. Diese ist aber unter der Klammer 3 gegenüber den Hss K und M terzverlagert. In der zweiten Distinktion der Fassung der Hs R liegt also eine mehrschichtige Verlagerung mit gleichzeitiger Verschiebung vor.

Für das Lied Rayn. 1126[1.)] ist die Zugehörigkeit zu R^4a nicht ausreichend zu belegen, da die Fassung der Hs R sehr stark abweicht. Eine Ähnlichkeit zwischen den Hss R und V läßt sich nur in der ersten Distinktion des Liedes vermuten:

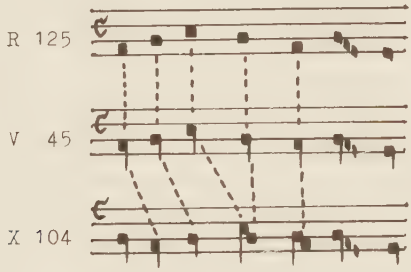


1.S'on-ques nulz hom pour du-re de-par-ti-e

1.) Übtr. GaL 1,4, F. Gennrich, in ZrPh 42 S.732; Tt. Fath 91

Nimmt man für die Tonreihe unter der Klammer in der Fassung der Hs R eine Verlagerung in die Oberterz an, so wird deutlich, daß den Hss R und V der Initialton fehlt. Es bleibt aber offen, woher die Töne stammen, die in R mit den Worten "pour dure" koordinieren. Die durch diesen Zusatz entstandene Verschiebung wird durch Kontraktion am Ende der Distinktion ausgeglichen. In den folgenden Distinktionen weicht die Fassung der Hs R von der Hs V und den anderen Parallelhandschriften vollkommen ab. Die Zuordnung zum Repertoire ist fraglich. Dasselbe gilt für die Lieder Rayn. 625[1.)] und 1568[2.)].

Die Fassung des Liedes Rayn. 1028[3.)] stimmt streckenweise wieder mit der Haupttradition überein. Sie weist Abweichungen von dieser auf, die auch in der Hs V begegnen, wie etwa in der siebten Distinktion:

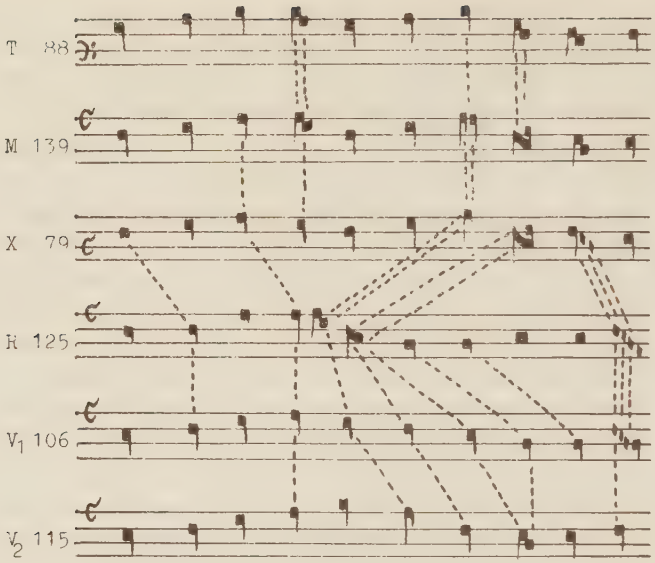


7.Cele qui m'a mis cë-ens

R und V beginnen mit dem zweiten Ton der Fassung der Hs X. Außerdem ist ihnen die Aufspaltung der Binaria G-F dieser Fassung gemein.

Das Lied Rayn. 482[4.)] ist in der Hs V zweimal überliefert, und zwar die Fassung V_1 auf fol. 106 und V_2 auf fol. 115. Es muß festgestellt werden, welche der beiden Fassungen dem Repertoire R^4a entstammt:

1.) Tt. Steff 216
2.) F. Gennrich, in ZrPh 45 S. 419
3.) Tt. Scheler I, 78; Waitz 41
4.) Mel. Gennrich, Formenlehre 221; Tt. Wiese 121



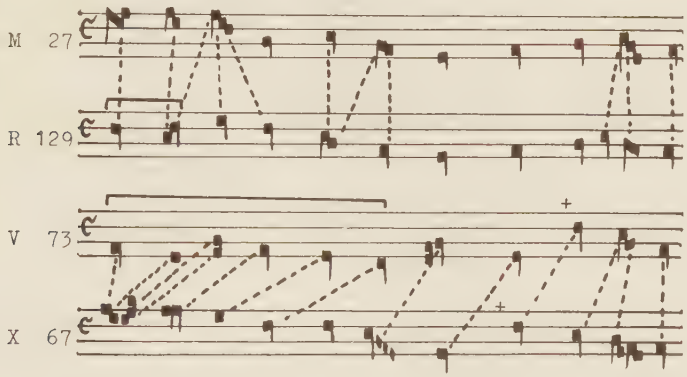
6. Qu'en-tre ma damę et bonnę a-mour me font

Beide Fassungen der Hs V schicken wie die Hs R der den anderen Handschriften zugrunde liegenden Tonreihe noch einen Ton voraus. V_2 hat aber in der Mitte der Distinktion einen Ton mehr als V_1, dessen melodische Linie wie in der Fassung der Hs R nur bis zum c aufsteigt. Da V_1 auch die Quaternaria am Ende der Distinktion mit R gemeinsam hat, dürften diese beiden Fassungen am nächsten verwandt sein. V_2 steht zwischen der gemeinsamen Vorlage von V_1 und R und den Hss X, T und M.

Nach drei Unica[1.)] folgen in R noch vier Lieder, die auch in der Hs V überliefert sind. Die Hs R bietet für die Lieder Rayn. 1795[2.)], 985[3.)] und 2124[4.)] aber nur sehr verderbte Fassungen, die nicht dem Repertoire entstammen. Es lassen sich nämlich keine Überein-

1.)DA Anh. S. 188f.
2.)Tt. HuGa 60
3.)Übtr. GTM 26; Tt. Fath 54
4.)Tt. Wiese 127

stimmungen mit der Hs V feststellen. Nur wenige Stellen geben Gewißheit darüber, daß die schlechten melodischen Fassungen der Hs R aus den originalen Melodien entstanden sind, wie z. B. die sechste Distinktion des Liedes Rayn. 1795:

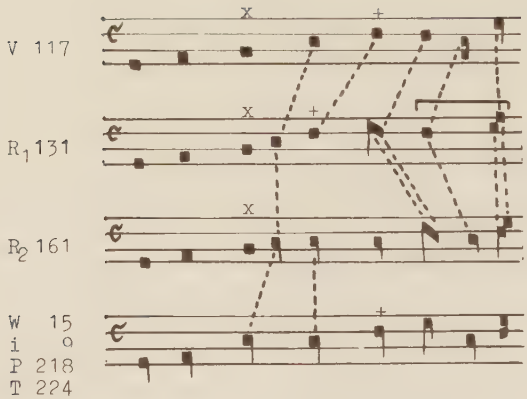


6.Mès par pe-chié cui-dai ail-leurs en-ten-dre

Die Fassungen der Hss R und V haben nichts miteinander gemein. Im Gegenteil, die Fassung von R entspricht mehr der Melodie von M. Beide enthalten nämlich nicht den Quintsprung (+) aufwärts, der die Lesarten von R und X charakterisiert.

Das Lied Rayn.500[1.)] von Adam de la Halle ist in der Hs R doppelt eingetragen. Die erste Fassung (R_1) begegnet in R^4 auf fol. 131, die zweite (R_2) steht in R^5 auf fol. 161. Die sechste Distinktion stimmt in den Parallelhandschriften W, P, T und i genau überein; V, R_1 und R_2 weichen von dieser ab:

1.) CAdam 55;Berger 211



6.Jo-lis estre ail-lors so-loi-e

Die Fassung R_1 ist am Ende der Distinktion eine Sekunde zu hoch notiert (⌐——¬). V und R_1 haben mit R_2 den Ton a (x) gemeinsam, der in der der Haupttradition zugrunde liegenden Tonreihe nicht enthalten ist. R_2 bietet aber nicht den Ton d (+), den R_1 und V mit der Haupttradition teilen. R_1 und V sind also am ähnlichsten. Damit gehört das Lied Rayn. 500 in der Fassung von R_1 dem Repertoire R^4a an. Über die Stellung von R_2 wird noch bei der Untersuchung der Melodien des fünften Faszikels die Rede sein.

Die Untersuchung der Lieder, die die Hs V mit R^4 gemeinsam hat, ergab, daß folgende Lieder zum Repertoire R^4a gehören: Rayn. 2118, 552, 1661, 1692, 1767, 565, 437, 1073, 1779, 138, 679,1227, 1579, 1969, 1590, 671, 1028, 482 und 500. Es handelt sich um ein umfangreicheres Repertoire. Möglicherweise würden Untersuchungen derjenigen Handschriften, die eine Auswahl der Lieder des Repertoires enthalten, noch eine Unterteilung desselben notwendig machen oder einige Lieder als Zusätze zum ursprünglichen Bestand erkennen lassen, da die vorliegende Untersuchung bereits deutlich machte, daß die in R und V auftretenden Abweichungen z. T. in verschiedenen Handschriften parallel auftreten.

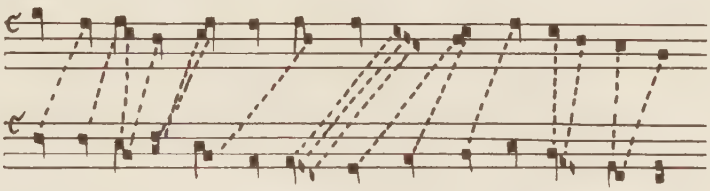
Als Zusätze wurden bisher bereits folgende Lieder erkannt und besprochen: Rayn. 1098, 1251, 625, 1568, 1795, 985 und 2124. Auch die in diesem Teil von R^4 enthaltenen sechs Unica sind als Zusätze anzusehen.

Die Lieder Rayn. 739[1.)] und 1562[2.)] sind außer in R^4 noch in den Hss K, X und O in direkter Aufeinanderfolge enthalten. Es handelt sich wahrscheinlich um Zusätze, die aus der gleichen Quelle stammen. Die folgenden Beispiele mögen zeigen, daß den Fassungen der beiden Lieder in R^4 die Melodie der Haupttradition zugrunde liegt.

Rayn. 739

R 112

K 400



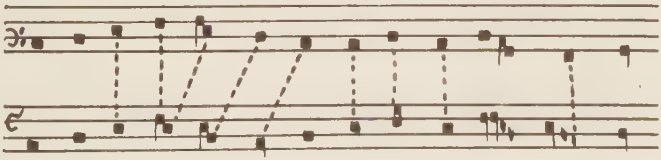
1.Ne me do-ne pas ta-lent De chan-ter li mois de may

In der Fassung von R steht die erste Distinktion eine Terz, die zweite eine Quinte höher. Der Initialton von R ist in K nicht enthalten. Dadurch ist die Tonreihe von R zunächst um eine Stelle verschoben. Nach Einfügung des zusätzlichen Tones c über der Silbe "ta(-lent)" eilt die Tonreihe um zwei Stellen voraus. Durch die Kontraktion zweier Simplices über der Silbe "(chan-)ter" und Auslassung des Tones G wird die Koordination wieder hergestellt, um durch eine anschließende Dislokation von neuem in Unordnung zu geraten, so daß der zweiten Distinktion eine Stelle fehlt.

Rayn.1562

R 112

X 257



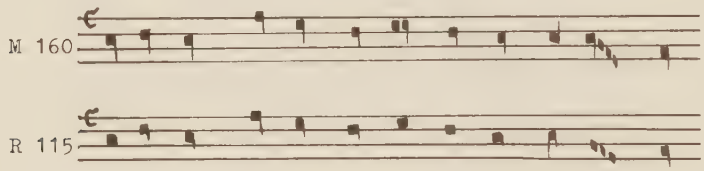
1.Ne ro-se ne flor de lis Ne des oi-siaus li chans

Die zweite Distinktion von R steht gegenüber der ersten eine Terz zu tief. Zweimal liegt in der Fassung der Hs R Dislokation vor.

1.) Tt. SpLs 220, PetMon 75
2.) Tt. WaThib 241, SpLs 222

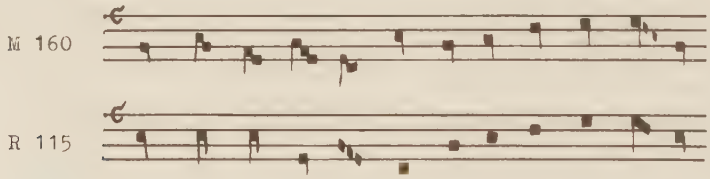
Die Fassung von Rayn. 1562 weicht im weiteren Verlauf sehr stark von den Parallelüberlieferungen ab. Daran sind - wie wir schon erkannten - die Notenschreiber von R^4 nicht unbeteiligt. Dasselbe läßt sich auch bei den Liedern Rayn. 2o71, 934[1.)] und 661[2.)] feststellen.

Die Fassung des Liedes Rayn.1573[3.)] stimmt nicht nur am Anfang mit der Fassung der Hs M überein



1.He!A-mours je sui nor-ris En vos-tre cou-vant

sondern auch im weiteren Verlauf des Liedes, wie etwa in der 5. und 6. Distinktion:



5.Sans ja des-se-vrer Mèz je n'i por-rai du-rer

Allerdings verursacht der Notenschreiber durch eine irrtümliche Tonrepetition auch hier wieder eine Verschiebung der Tonreihe.

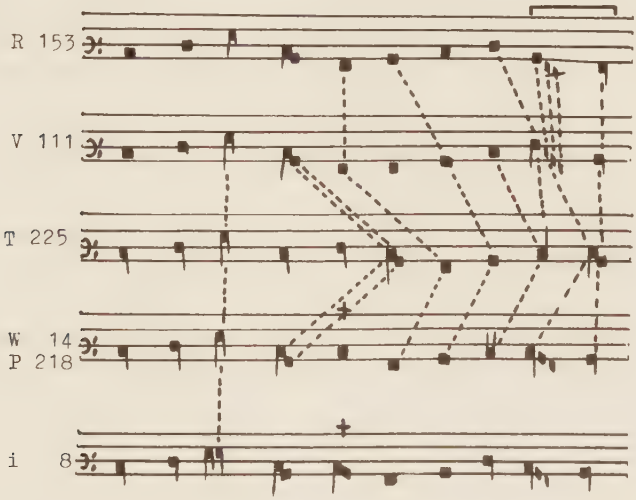
Der zweite Teil des vierten Faszikels, der sonst nur aus Unica[4.)] besteht, schließt mit zwei Liedern Adams de la Halle, die auch in den Hss P, W, i unmittelbar aufeinander folgen. Die Fas-

---

1.) Tt. Waitz 59
2.) Tt. Jeanroy et Langfors, Chansons satiriques, S. 22
3.) Tt. Waitz 66
4.) DA Anh. S. 189-196

sungen des ersten der beiden Lieder, Rayn. 1973[1.)], stimmen außer einigen unbedeutenden Schreiberversehen überein. Keine der Abweichungen in R findet sich in einer Parallelüberlieferung wieder, so daß über das Filiationsverhältnis nichts ausgesagt werden kann.

Das zweite Lied Adams Rayn.2024[2.)] läßt in der zweiten Distinktion die Verwandtschaft der Fassung von R mit den Hss V und T erkennen:



4.Par soi mē- isme en puet es-tre gar-nis

Die Fassung der Hs R ist am Ende der Distinktion (┌──┐) um eine Sekunde verlagert. Der Ton E (+), den die Hss W, P und i enthalten, fehlt in den Fassungen der Hss R, V und T.

R^4 besteht in der Hauptsache aus dem Repertoire R^4a und den 29 Unica des zweiten Teiles, die wahrscheinlich ein weiteres Repertoire darstellen, das aber nur lokale Bedeutung hatte und darum in keiner anderen Handschrift Aufnahme gefunden hat. Die Me-

1.) CAdam 47; Berger 19o
2.) CAdam 52; Berger 199

lodien des ersten Teiles ließen viele Fehler erkennen und sind teilweise für die Edition der Lieder unbrauchbar. Allgemein bieten die Parallelhandschriften die besseren Lesarten. Viele Unstimmigkeiten gehen zu Lasten der Notenschreiber. Allerdings belegen die Abweichungen, die R und V gemeinsam haben und nicht als Varianten angesehen werden können auch, daß die Vorlagen schon zu wünschen übrig ließen. Über die Vorlagen der Unica läßt sich nichts ermitteln. Selbst wenn diese aber einwandfrei waren, werden die Nachlässigkeit und die Gleichgültigkeit, mit der der Notenschreiber IV seine Arbeit verrichtet hat, den Melodien zweifellos sehr geschadet haben.

D E R F Ü N F T E F A S Z I K E L
(= R^5)

D e r B e s t a n d

R^5 beginnt mit fol. 154 und bildet den Schluß der Handschrift. Er enthält 41 Lieder ohne Verfasserangabe. Die erste Hälfte des Faszikels besteht außer einigen Liedern von Perrin d'Angecourt in der Hauptsache aus 13 Liedern von Adam de la Halle; der zweite Teil bietet 12 Lieder von Thibaut de Champagne, in die zwei Lieder von Adam de la Halle und einzelne Lieder anderer Autoren eingestreut sind. Außerdem befinden sich in R^5 noch drei Unica[1.].

Zunächst mag man versucht sein in den Liedern Adams de la Halle, bzw. Thibauts de Champagne Repertoire sehen zu wollen. Die Anordnung der Lieder in den Parallelhandschriften macht diese Annahme aber unwahrscheinlich. In keiner Handschrift treten die Lieder eines der beiden Autoren oder eine größere Auswahl dieser Lieder in der Reihenfolge der Hs R auf. Dagegen folgen häufig zwei, selten drei Lieder in den einzelnen Handschriften wie in R^5 unmittelbar aufeinander: Rayn. 612[2.] und 2128[3.] in den Hss W, P und i, Rayn. 1771[4.] und 1438[5.] nur in W, dagegen Rayn. 248[6.] und 152[7.] in T, P, W, i, A und D, Rayn. 1711[8.], 149[9.] und 148[10.] nur in P, W und i, Rayn. 339[11.] und 1397[12.] in V, K, N, X, M, T und Z, Rayn. 1002[13.] und 2126[14.] in denselben Handschriften mit Ausnahme der Hs Z.

1.) DA Anh. S.
2.) CAdam 39; Berger 162
3.) CAdam 42; Berger 175
4.) CAdam 114; Berger 432
5.) CAdam 119; Berger 347
6.) CAdam 13; Berger 66
7.) CAdam 16; Berger 80
8.) CAdam 28; Berger 123
9.) CAdam 20; Berger 96
10.) CAdam 24; Berger 110
11.) Übtr. GEx 17, GTh 96; Tt. WaThib 166
12.) Übtr. GTh 26; Mel. Besseler, Musik des Mittelalters s. 118; Tt. WaThib 51
13.) Übtr. GTh 28; DA Hs K GRhyt 10; Tt. WaThib 110
14.) Übtr. GTh 53; Tt. WaThib 121

Diese Liedergruppen stellen wohl nur Zusätze dar, wie sie im vorangehenden Teil der Handschrift als Fremdkörper in den Repertoiren auftraten. Es scheint, daß aus den verschiedensten Quellen die Lieder von Adam de la Halle, bzw. von Thibaut de Champagne ausgewählt und gesammelt worden sind.

R fol	Rayn	Vorkommen in anderen Hss																Autoren
154r	1470	V	K	N	X					O		D	Z					Perrin d'Angecourt
154v	460	V	K	N	X					O								" "
155r	1391	V	K	N	X					O		D	Z					" "
156r	979		K	N	X													
157r	1148	V	K	N	X	P						D	Z					Perrin d'Angecourt
157v	513		K	N	X	P			T	O								Jaques de Cysoing
158v	1367		K	N	X	P												
159r	1382		K	N	X													
159v	612					[P							[W	[i		Q		Adam de la Halle
160r	2128	V				[P			T	O			[W	[i		Q		" " " "
161r	500	V				P			T				W	i		Q		" " " "
162r	1273								T			D	W					" " " "
162v	1771					P			T	O			[W			Q		" " " "
163v	1438					P			T			D	[W			Q		" " " "
164v	248					[P			[T	O	[A	[D	[W	[i		Q		" " " "
165r	152					[P			[T		[A	[D	[W	[i		Q		" " " "
166r	1711					P			[T			D	[W	[i		Q		" " " "
167r	149					[P			[T	O	A	D	[W	[i		Q		" " " "
167v	148					[P			T				W	[i		Q		" " " "
168r	1661	V				P			T			D	W			Q		" " " "
169r	1247	V				P			T	O		D	W					" " " "
170r	360	V	K	N	X			M	T	O		U	L^b					Thibaut de Champagne
170v	1479	V	K	N	X			M	T	O		U	L^b					" " "
171v	857	V	K	N	X	P		M	T	O				L^p				Gace Brulé
172r	1862					P												Raoul de Beauvais
172v	1447																	
173r	1521	V	K	N	X			M	T	O			Z					Thibaut de Champagne
174r	884	V	K	N	X			M	T	O								" " "
175r	1596	V	K	N	X			M	T	O								" " "
176r	339	[V	[K	[N	[X			[M	[T	O			[Z					" " "
176v	1397	[V	[K	[N	[X			[M	[T	O			[Z					" " "
177v	523	V	K	N	X			M	T	O								" " "
178r	1060					P			T			D		W				Adam de la Halle
178v	52					P			T			D		W			Q	" " " "
179r	1878	V	K	N	X			M	T	O								Thibaut de Champagne
179v	270																	
180v	1002	[V	[K	[N	[X			[M	[T	O								Thibaut de Champagne
181r	2126	[V	[K	[N	[X			[M	[T	O								" " "
182r	1441																	
182v	1152	V	K	N	X			M	T	O								Thibaut de Champagne
183v	1410	V	K	N	X			M	T	O				L^b				" " "

(Die Klammern verbinden die Lieder, die in der betreffenden Handschrift unmittelbar aufeinander folgen.)

Eine wichtige Frage bedarf noch der Klärung. Gelegentlich der Beschreibung der Handschrift wurde festgestellt, daß der Kustos auf fol. 161v nicht den Liedanfang wiedergibt, mit dem die neue Lage beginnt (Der Lagenwechsel ist in der vorangehenden Tabelle durch eine gestrichelte Linie angedeutet). Der Kustos lautet: Grant deduit a, der Liedanfang aber: Tant me plaist. Es gibt ein Lied von Adam de la Halle Rayn. 1237, das mit dem Wortlaut des Kustos beginnt. R^4 enthält dieses Lied auf fol. 98. Sonst begegnet es nur noch in der Hs T, fol. 232 (ohne Melodie).

Wenn man vermutet, daß an dieser Stelle der Hs R eine Lage verloren gegangen ist, dann erhebt sich die Frage, welche Lieder diese Lage beinhaltet hat. Nach Auskunft des Kustos käme als erstes Lied Rayn. 1237 in Frage. In R^4 tritt dieses Lied nur als Zusatz auf. Wäre es in einem Repertoire enthalten, so könnte man annehmen, daß die verlorene Lage dieses Repertoire enthielt.

Nun bleibt noch festzustellen, ob das fragliche Lied in der Hs T Bestandteil eines Repertoires ist. Dort findet es sich als drittletztes der Lieder Adams de la Halle. Es folgen ihm noch die Lieder Rayn. 459[1.)] und 1180[2.)]. Diese beiden Lieder beschließen auch die Liedersammlung Adams in der Hs P. Außerdem folgen sie in der Hs Q unmittelbar aufeinander. Sie stellen also mit größter Wahrscheinlichkeit einen Zusatz dar, der in den Hss P, T und Q Aufnahme gefunden hat. Nun bleibt nur noch die Möglichkeit, daß die in der Hs T dem Lied Rayn. 1237 vorangehenden Lieder mit diesem ein Repertoire bilden. Zu diesem Zweck stellen wir jeweils die letzten zehn Lieder der Liedersammlungen des Autors in den Hss T und P gegenüber:

T	P
1383	1060
632	1383
432	632
1771	432
1247	336
658	1438
336	1577
1599	1237
495	495
1180	1180

1.) SpLs 456 (Als Autor nennt sich Perrot de Douai)
2.) CAdam 106; Berger 501

In beiden Handschriften (und auch in der Hs W) folgen Rayn. 1383[1.], 632[2.] und 432[3.] aufeinander. Demnach kämen in der Hs P für ein Repertoire neben Rayn. 1237 nur noch Rayn. 1577[4.], 1438 und 336 in Frage. Rayn. 336[5.] ist aber auch in T enthalten, also möglicherweise ein Zusatz, der aus einem Lied bestand und in die Hss T und P aufgenommen wurde. Rayn. 1438 folgt in der Hs R als drittes Lied hinter dem fraglichen Lagenwechsel. Wenn dieses Lied aber in der verlorenen Lage enthalten gewesen wäre, hätte der Schreiber wahrscheinlich wegen des geringen Abstandes die Doppeleintragung vermieden. Somit verbleibt mit Sicherheit nur noch das Lied Rayn. 1577, das mit Rayn. 1237 aus ein und derselben Quelle stammen könnte. Von einem Repertoire kann also keine Rede sein, nur von einem Zusatz.

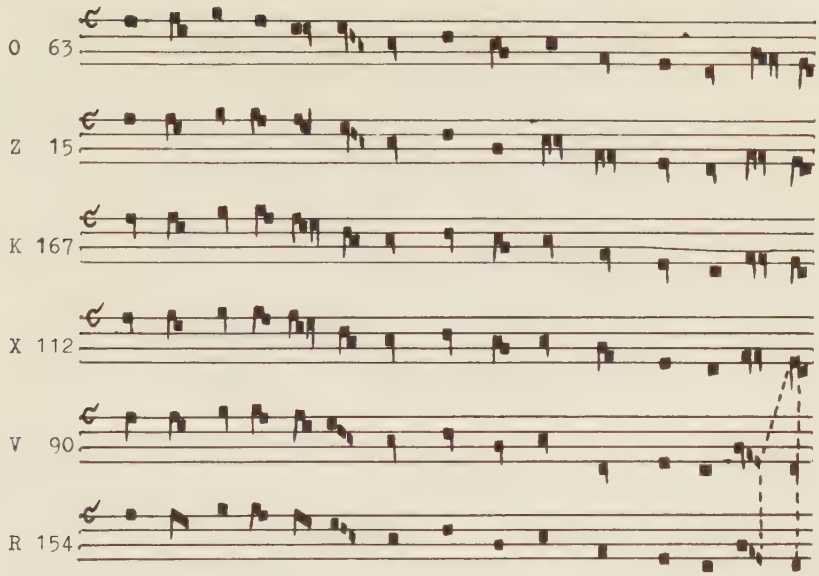
Da R^5 überhaupt nur aus gesammelten Zusätzen zu bestehen scheint, ist es einleuchtend, daß die verlorene Lage auch nur solche beinhaltete. Das bedeutet aber, daß sich keine sicheren Angaben über den Umfang und den Inhalt der verlorenen Lage machen lassen. Die Lage begann mit Rayn. 1237, dem vermutlich Rayn. 1577 folgte. Als weitere Lieder kommen vor allem die Lieder Adams de la Halle in Betracht, die in R nicht enthalten sind: Rayn. 833, 1454, 658, 1018, 1715, 336, 495 und 1599. Wenn diese Lieder alle in der verlorenen Lage enthalten gewesen wären, dann würde in R^5 ein Quaternio fehlen.

Ob tatsächlich eine Lage fehlt, kann nicht bewiesen werden. Der Kustos auf fol. 161v macht es aber wahrscheinlich.

Die Melodien

R^5 beginnt mit dem Lied Rayn. 1470[6.] von Perrin d'Angecourt. Die Gegenüberstellung der verschiedenen Uberlieferungen der beiden ersten Distinktionen mag die allgemein gute Ubereinstimmung belegen:

1.) CAdam 88; Berger 368
2.) CAdam 92; Berger 415
3.) CAdam 96; Berger 424
4.) CAdam 126; Berger 466
5.) CAdam 122; Berger 458
6.) DA Hs K GRhyt 37; Tt. Steff 196; (Chanson coronnées)



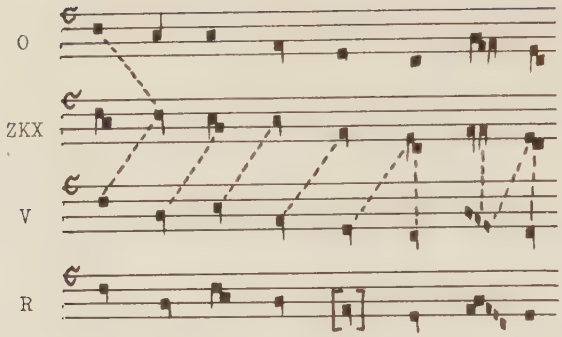
1. J'ai un jo-li sou-ve-nir, Qui en moi maint et re-pai-re

Das Lied hat folgenden Bau:

$$\begin{array}{cccc|cccc||c} \alpha & \beta & \alpha & \beta & \gamma & \delta & \varepsilon & \zeta & \beta \\ a_7 & b_7 & a_7 & b_7 & a_3 & a_7 & b_4 & a_7 & b_7 \end{array}$$

Es handelt sich also um eine Rundkanzone[1.)], die die Eigenart hat, die zweite bzw. vierte Distinktion am Strophenende zu wiederholen. Diese Wiederholung tritt nicht in allen Handschriften deutlich zutage:

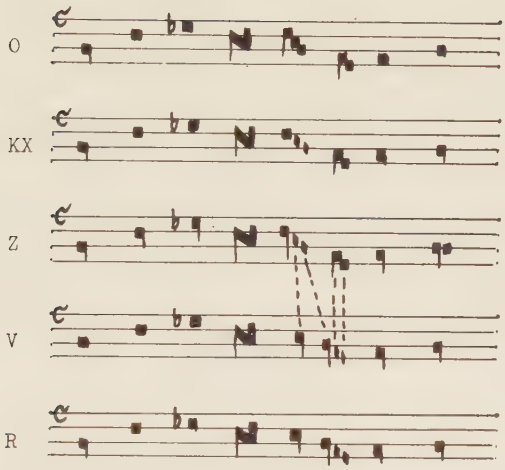
1.) F. Gennrich, Formenlehre S. 245 ff.



10. Lez maus que [je] veul bien trai-re

Der Vergleich mit der oben wiedergegebenen zweiten Distinktion zeigt, daß in den Hss K, X und Z eine Verschiebung vorliegt. Die Wiederholung der Tonreihe β beginnt in diesen Handschriften erst mit der zweiten Stelle der neunten Distinktion. Die Fassung der Hs V zeigt am deutlichsten die für die Rundkanzone charakteristische Wiederholung eines Teiles der Stollenmelodie. Die Hs O weicht nur an der zweiten Stelle der Distinktion geringfügig von der Vorlage ab und bestätigt die Lesart der Hs V. Aber auch die Hs R weist nicht den Fehler der Hss K, X und Z auf. Sie beginnt auch die neunte Distinktion als korrekte Wiederholung der zweiten. Allerdings wird der Notenschreiber der Hs R durch die Auslassung des Wortes "je" durch den Textschreiber irritiert. Er läßt zwar eine Note aus und vermeidet dadurch eine Verschiebung der Tonreihe, aber er verlagert die Töne unter der Klammer in die Obersekunde. Damit nicht genug, er erkennt die Verlagerung und notiert das Distinktionsende in der richtigen Tonlage. Dabei stellt sich aber eine Dislokation ein und der Notenschreiber versieht die letzte Silbe mit einem zusätzlichen Ton. Trotz der Fehler ist die Verwandtschaft der Hs R mit den Hss V und O unverkennbar.

Das Ende der siebten Distinktion zeigt sogar, daß die Fassung von R^5 der Hs V näher steht als der Hs O:

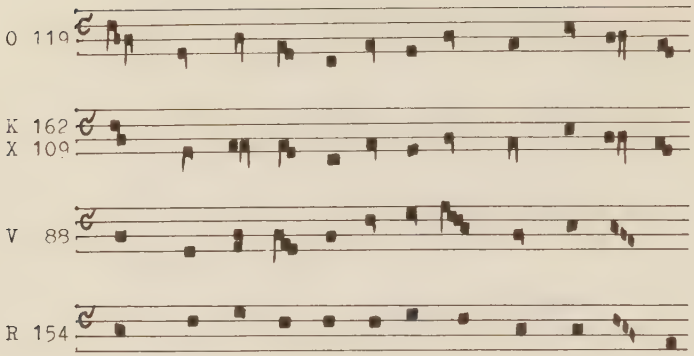


7.Et sans mes-fai-re A-mours qui...

Mit der weiblichen Endung des Verses koordiniert in R und V nur eine Simplex G, während die anderen Handschriften dort eine Ternaria mit dem Modalton F aufweisen. Der R und V gemeinsamen Fassung ist der Vorzug zu geben, weil das Lied im Tonus lascivus abgefaßt ist und G die Reperkussionsbasis dieser Tonart darstellt. Der Anfang der folgenden Distinktion bestätigt das; denn der letzte Ton der Ternaria der Fassungen von K, X, O und Z müßte eigentlich die achte Distinktion eröffnen.

So gut die Fassung von Rayn. 1470 in R^5 ist, so verderbt ist die des folgenden Liedes Rayn. 460[1.)], obwohl dieses Lied auch von Perrin d'Angecourt stammt:

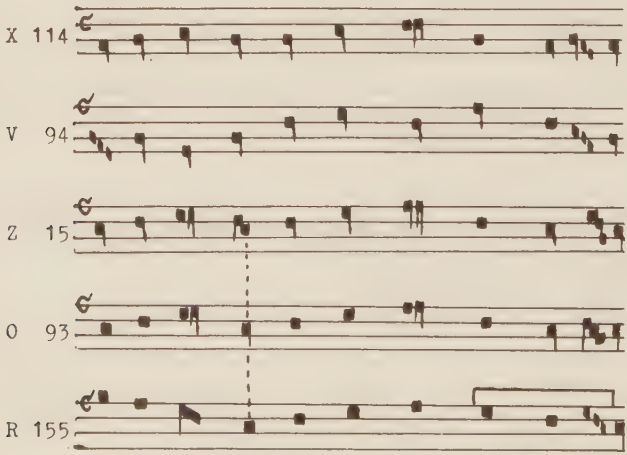
1.) DA HsK GRhyt 32; Übtr. GTM 35; Tt. Steff 227



5.Lors chan-te-rai, Et se ma chan-çon n'a-grê- e

Die Lesarten der Hss R und V zeigen weder untereinander noch mit der Haupttradition irgendwelche Übereinstimmungen.

Für das dritte Lied des Perrin d'Angecourt Rayn.1391[1.)] bietet die Hs R keine so vorzügliche Fassung wie für Rayn. 1470, doch läßt die Fassung die Haupttradition gut erkennen und stimmt in der achten Distinktion auffallend mit der Hs O überein:

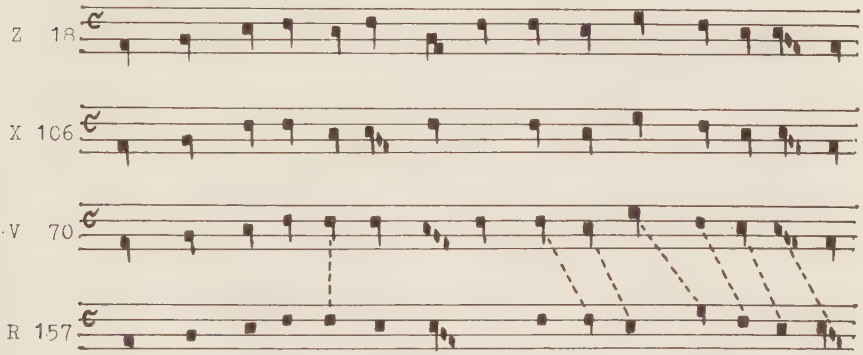


8.U-ne chan-çon que nuls hons n'ait o- ï-e

1.) Tt. Steff 209

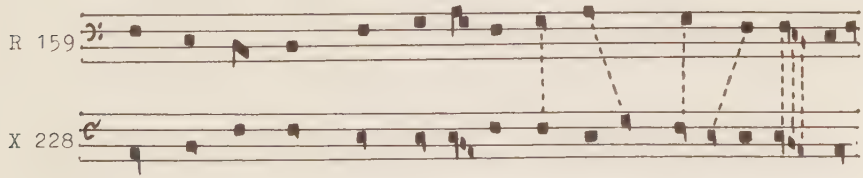
Nur die Hss R, O und Z enthalten an der vierten Stelle der Distinktion den Ton G. Die Fassung der Hs R ist unter der Klammer sekundverlagert. Die Hs Z weicht aber im Finale der Distinktion von den Hss R und O ab,so daß diese beiden Handschriften am nächsten verwandt sind.

Das vierte Lied des Perrin Rayn.1148[1.)] ist in R^5 in einer verhältnismäßig guten Fassung überliefert:



1.Quant li cin-ce-vis s'es-cri-e Que fe-vrier va de-fi-nant

Dagegen ist die Fassung seines Kontrafaktum Rayn.1382[2.)], das in R^5 nur durch zwei andere Lieder von seinem Vorbild getrennt ist, eine denkbar schlechte Lesart:



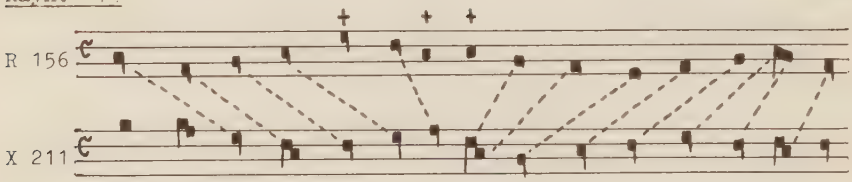
1.Quant li no-viaus tens de-fi-ne,Que es-té vient en sai-son

Die Ähnlichkeit in der zweiten Distinktion weist aber darauf hin, daß der Fassung der Hs R die Tonreihe der Haupttradition bzw. des Vorbildes zugrunde zu liegen scheint.

1.) Tt. Steff 192
2.) Tt. SpLs 128

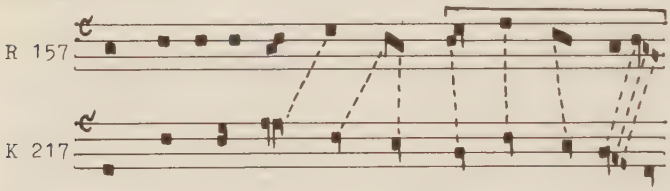
Ebenso verderbt sind die Fassungen der Lieder Rayn. 979[1.], 513 und 1367[2.]:

Rayn. 979



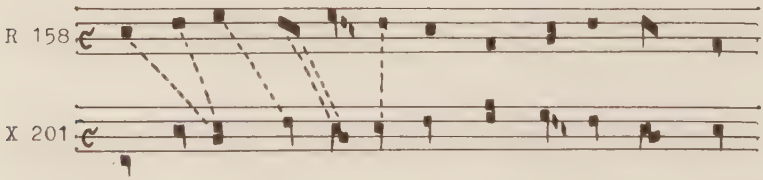
1.Quant la flor de l'es-pi-ne-te Voi blan-cho-ier co-me lis

Rayn. 513



1.Nou-vellę a-mour qui m'est en cors en-tré-e

Rayn.1367



1.Quant y-ver trait a fin,Que vient li no-viaus tens

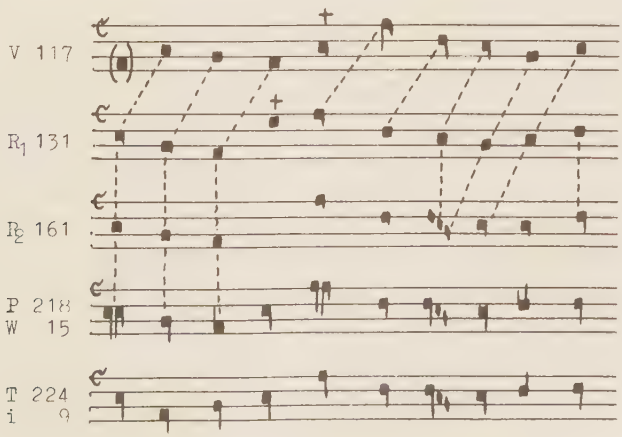
In Rayn. 979 fehlt der Fassung von R^5 das Initium, und die Töne d und h (+) sind in X nicht enthalten. Die zweite Hälfte der ersten Distinktion von Rayn. 513 zeigt eine Übereinstimmung, wenn man in der Fassung von R^5 für die Töne unter der Klammer eine Terzverlagerung annimmt. In Rayn. 1367 ist in der ersten Distinktion Ahnlichkeit mit der Parallelüberlieferung vorhanden.

1.) Tt. Steff 260, SpLs 67
2.) Mel. SpLs 443

Von den bisher besprochenen Liedern aus R^5 bietet die Hs R nur für die drei Lieder des Perrin d'Angecourt Rayn. 1470, 1148 und 1391 gute Fassungen, so daß wir für diese Lieder eine gemeinsame Quelle annehmen dürfen. Da es sich nur um drei Lieder handelt, kann von einem Repertoire keine Rede sein; es kann sich dabei nur um einen Zusatz handeln.

Kennzeichnend für die in R^5 nun folgenden 13 Lieder von Adam de la Halle ist die gleichbleibende Güte der Überlieferung. Die Parallelüberlieferungen haben selten mit den Fassungen der Hs R Abweichungen gemeinsam, so daß für einen Teil der Lieder die R^5 am nächsten stehende Fassung nicht zu ermitteln ist. Aus der Anordnung der Lieder in den Parallelhandschriften ergab sich, daß die 13 Lieder kein geschlossenes Repertoire bilden, sondern eine spätere Sammlung von Liedern eines Autors, die sich aus kleinen Gruppen von meist nur zwei Liedern zusammensetzt.

Das Lied Rayn. 500[1.)] ist in der Hs R zweimal enthalten. Für die Fassung R_1 auf fol. 131 wurde bei der Behandlung des vierten Faszikels eine enge Verwandtschaft zur Hs V festgestellt. Die zweite Distinktion dieses Liedes beweist, daß die Fassung R_2 besonders den Hss W und P nahe steht:

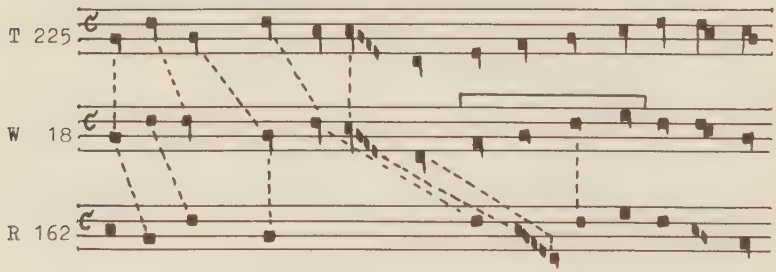


2.U jou las-sai mon cuer au de-par-tir

1.) CAdam 55; Berger 211

Die Tonreihe der Hs V ist um eine Stelle nach rechts verschoben, weil der Notenschreiber am Anfang der zweiten Distinktion den Finalton der ersten wiederholt. Die vierte Note der zweiten Distinktion ist in der Fassung R_1 eine Sekunde zu hoch notiert. Sonst stimmen V und R_1 überein. Über der Silbe (lais-)sai hat der Notenschreiber von R_2 eine Note vergessen. R_1, R_2 und V bedienen sich desselben Initiums wie die Handschriften W und P. Die Hss T und i weichen ab. Da R_2 mit den Hss W, P, T und i die Ternaria über dem Wort "au" gemeinsam hat, die in V und R in Simplices aufgespaltet ist, steht R_2 den Hss W und P am nächsten.

Auch die Fassung des Liedes Rayn. 1273[1.)] stimmt am besten mit der der Hs W überein:

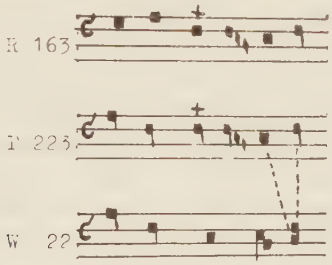


8. Ne me font fors ca-til-lier De joię et de de-si-rier

Der Textschreiber der Hs R hat - wie die Parallelüberlieferungen ausweisen - die Eintragung des Wortes "catillier" unterlassen. Dadurch ist der achte Vers um drei Silben zu kurz, und die Notenzeichen, die dem Ende der achten Distinktion zugedacht waren, kamen über die ersten Silben des neunten Verses zu stehen. Der Notenschreiber bemerkte den Fehler, ließ die beiden ersten Noten der neunten Distinktion aus und begann über dem Wort "et" mit der richtig koordinierten Tonreihe. Er bediente sich dabei aber der Tonreihe der Hs W, die unter der Klammer eine Sekunde bzw. Terz höher notiert ist als die der Hs T.

1.) CAdam 84; Berger 224

Anders steht es mit der Fassung des Liedes Rayn.1438[1.)], die, obwohl das Lied auch in der Hs W mit dem in R vorangehenden Lied Rayn.1771[2.)] zusammensteht, der Fassung der Hs P am nächsten steht:

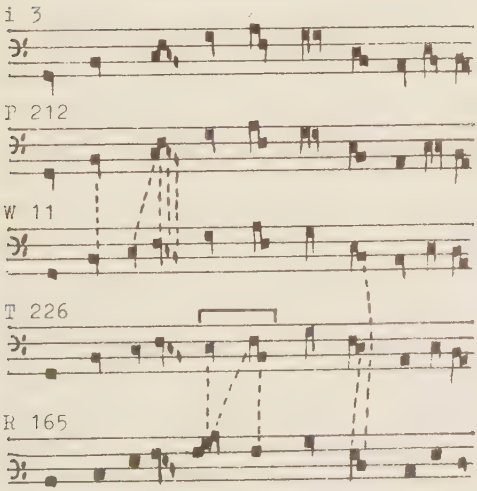


6.Et ma damę au-si

Den Fassungen der Hss R und P sind der Ton c(+), dem in der Hs W ein h entspricht, die Ternaria c-h-a und die beiden Simplices h und c gemeinsam, die in W zu einer Binaria kontrahiert sind.

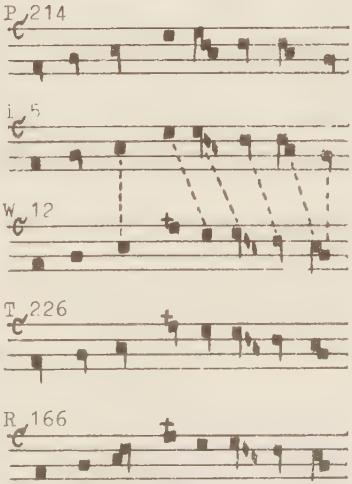
Die Lieder Rayn.152[3.)] und 1711[4.)] sind den Hss T und W verwandt:

Rayn. 152



8.Qui est acompaigniés a cuer volage

Rayn. 1711



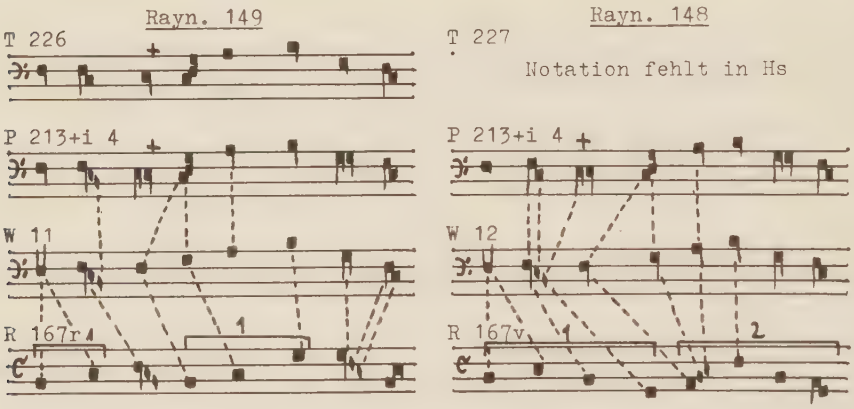
7.Et en la douce samblance

1.) CAdam 119; Berger 347
2.) CAdam 114; Berger 432
3.) CAdam 16; Berger 80
4.) CAdam 28; Berger 123

In Rayn. 152 bilden die Hss P und i aus der Simplex E und der ihr folgenden Ternaria eine Quaternaria, weil in diesen Handschriften der achte Vers durch Auslassung der Silbe "a(-compaignies) nur neun statt zehn Silben zählt.

Die Fassungen von Rayn. 1711 unterscheiden sich im Gipfelton der siebten Distinktion: Der Ton(+) c der Hss R, W und T fehlt in den Hss P und i.

Die Lieder Rayn. 149[1.)] und 148[2.)] benützen dieselbe Melodie; jedoch weichen die Fassungen dieser beiden Lieder in R^5 durch Schreiberversehen teilweise voneinander ab, wie etwa in der fünften Distinktion:



5.Et pour ce se doit bien garder 5.Car or m'en convendra plourer

Beide Lieder stehen in R eine Quinte höher als in den anderen Handschriften. Die Tonreihen unter den Klammern 1 sind in die Unterterz verlagert, die unter der Klammer 2 in die Unterquarte. Die Hss T, P und i haben in Rayn. 149 den Ton E(+) gemeinsam, der in den Hss W und R fehlt. Derselbe Ton unterscheidet auch die Fassungen von Rayn. 148. Die enge Verwandtschaft von R und W beweist aber besonders in beiden Liedern der zweite Ton der Fassungen der Hs R, der nur aus der Plica der in der Fassung der Hs W

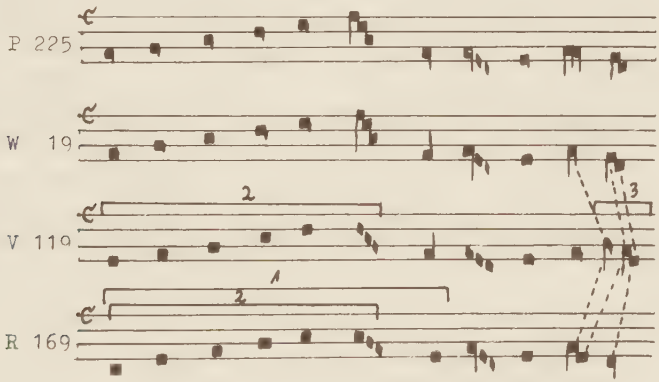
1.) CAdam 20 ; Berger 96
2.) CAdam 24 ; Berger 111

vorangehenden Note zu erklären ist. Wahrscheinlich war die plizierte Simplex F der Fassung der Hs W in der R und W gemeinsamen Vorlage als Binaria notiert, die der Schreiber der Hs R dann in zwei Einzelnoten aufgespaltet hat.

Gleichzeitig liefert im obigen Beispiel auch noch der Text des Liedes Rayn. 148 einen Beweis für die Verwandtschaft von R und W; die fünfte Distinktion dieses Liedes lautet:

in den Hss P und i "Car ore m'en convient plourer",
in den Hss W und R "Car or m'en convendra plourer".

Die sechste Distinktion des letzten der Lieder Adams de la Halle Rayn. 1247[1.)] lautet:



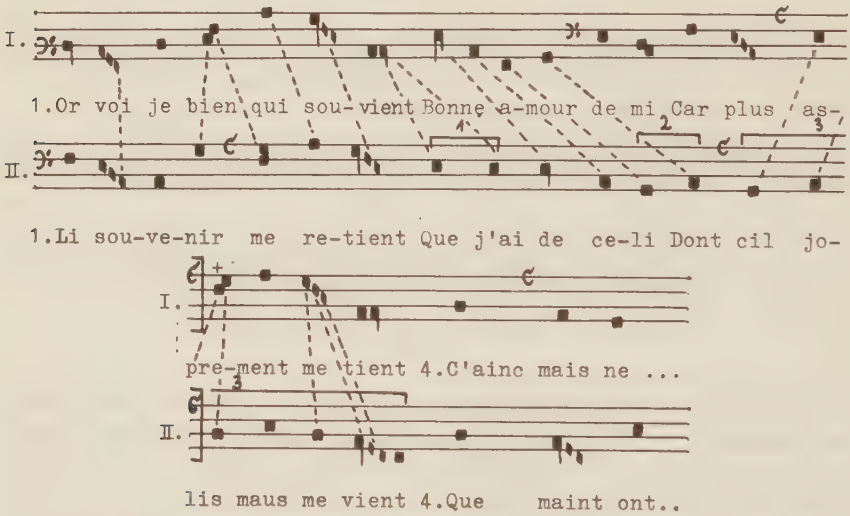
7.Ain-si doit a-mans mons-trer le mal jo-li

In der Fassung der Hs V ist das Ende der siebten Distinktion sekundverlagert (3). Die Fassung der Hs R ist unter der Klammer (1) gegenüber der Fassung von V eine Sekunde zu tief notiert. Nach Einregulierung dieser Fehler wird deutlich, daß R und V einen gemeinsamen Fehler enthalten:der größte Teil der Distinktion ist in beiden Handschriften in die Untersekunde verlagert (2). Darüber hinaus unterscheiden sich R und V gemeinsam von den Parallelüberlieferungen in der Gestaltung der Ternaria über der Silbe "mons(-trer)".

1.) Tt. Berger 444, CAdam 99

Die Untersuchung der Melodien der 13 Lieder Adams de la Halle bestätigte, was die Aufeinanderfolge und Anordnung der Lieder in den Parallelhandschriften schon wahrscheinlich machte: es liegt kein Repertoire mit Liedern des Autors vor, sondern vielmehr eine Sammlung von Zusätzen, deren Fassungen jeweils mit verschiedenen Parallelhandschriften verwandt sind.

Die Eintragung des zuletzt erwähnten Liedes Rayn. 1247 gestattet noch einen aufschlußreichen Einblick in die Tätigkeit des Notenschreibers IV.Da die zweite Strophe des Liedes ohne ersichtlichen Grund auch mit Notation versehen ist, ist es naheliegend, die Fassungen der beiden Strophen miteinander zu vergleichen. Zunächst sollte man vermuten, daß beide Strophen mit der gleichen Melodie versehen wurden. Dem ist aber nicht so:



Die Tonreihe der ersten Distinktion der zweiten Strophe ist durch Zufügung des Tones F über der dritten Verssilbe verschoben. Die Verschiebung reicht bis in die zweite Distinktion hinein. Die beiden Notenzeichen, die in der ersten Strophe mit der Reimsilbe koordinieren, sind in der zweiten Strophe in die Oberterz verlagert(1). Die Töne unter der Klammer (2) sind sekundverlagert.Am Anfang der dritten Distinktion bemerkt der Notenschrei-

ber die Verschiebung, läßt eine Anzahl Noten aus und versucht auf diese Art und Weise die Koordination wieder herzustellen. Er ist dabei so nachlässig, daß er die Tonreihe (3) eine Quarte zu tief notiert und die Binaria (+) in zwei Simplices aufspaltet. Die Verlagerung entstand wahrscheinlich dadurch, daß er den Schlüsselwechsel nach der zweiten Stelle der dritten Distinktion in der Fassung der ersten Strophe übersehen hatte.

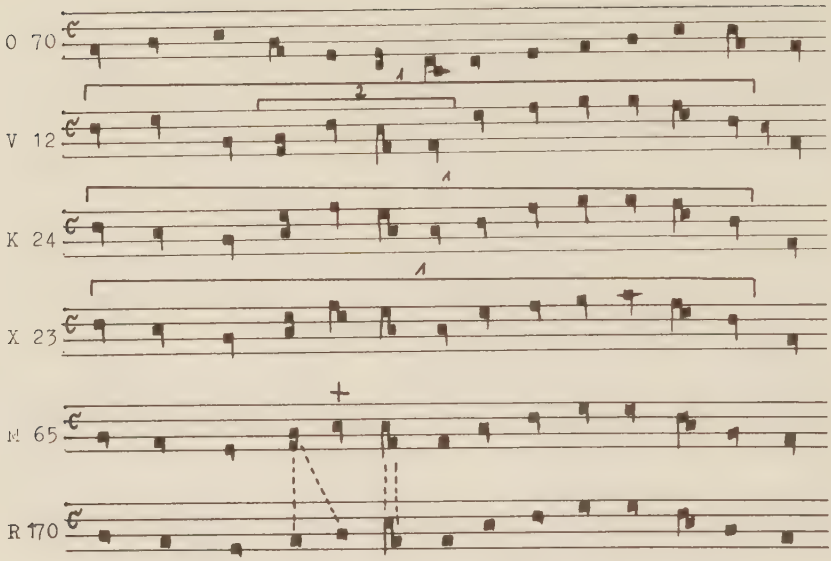
Derart nachlässig versieht der Notenschreiber die ganze zweite Strophe mit Notation. Hier ist einmal ausnahmsweise Gelegenheit gegeben, die Zuverlässigkeit des Schreibers zu überprüfen, weil Vorlage und Kopie zur Verfügung stehen.

Da viele Melodien des Notenschreibers IV sich aber auch als gute Uberlieferungen erwiesen haben (besonders in R^5), kann ihm nur eine zeitweilige Unzuverlässigkeit und Nachlässigkeit nachgesagt werden. Inwieweit die Vorlagen daran schuld sind, läßt sich nicht ermitteln; doch hat er für die zweite Strophe des Liedes Rayn. 1247 eine schlechte Fassung geliefert, obwohl ihm - wie es die erste Strophe bestätigt - eine annehmbare Vorlage zur Verfügung gestanden haben muß.

Wie die vorangehenden Lieder Adams de la Halle so präsentieren sich auch die folgenden Lieder des Thibaut de Champagne in recht brauchbaren Fassungen. Auch hier stimmen die Lesarten der Hs R mit den Parallelüberlieferungen teilweise so weitgehend überein, daß keine musikalische Textkritik möglich ist. Die wenigen Abweichungen in den Fassungen von R^5 genügen aber, um zu beweisen, daß die einzelnen Lieder verschiedenen Quellen entstammen, also keine Repertoire darstellen, sondern Zusätze sind.

Die Fassung des Liedes Rayn. 360[1.)] lehnt sich am stärksten an die Hs M an:

1.)Übtr. GTh 6;Mel.F.Gennrich,in ZrPh 59 S.221; Tt. WaThib 12



2.Que mors chiet de l'ar-bre jus, Si bel-le mort ne vit nus

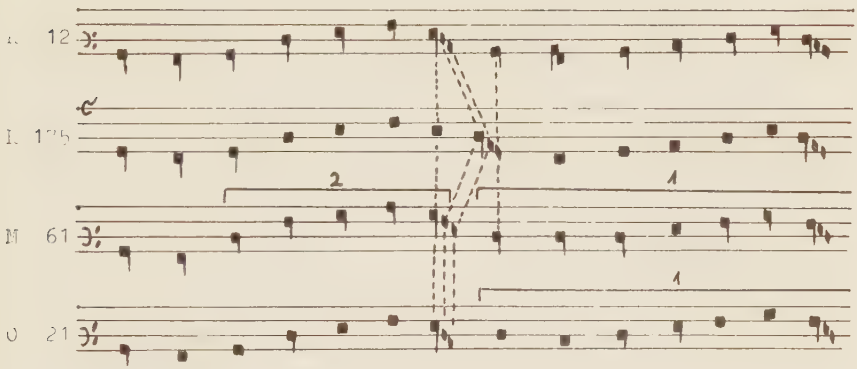
Die Hs O weicht von den anderen Handschriften sehr stark ab. Darum bleibt die Fassung der Hs O unberücksichtigt. Die Hss V, K und X sind mit Ausnahme des Finaltones der dritten Distinktion gegenüber den Hss R und M eine Terz zu hoch notiert (1). Die Hs V ist unter der Klammer (2) zusätzlich in die Unterterz verlagert, wodurch der betroffene Teil der Melodie die Tonlage der Hss R und M wieder einnimmt. Die beiden letztgenannten Handschriften weichen nur in der zweiten Distinktion geringfügig voneinander ab: Der Schreiber der Hs R hat die Binaria der Fassung von M disjungiert; die aus diesem Fehler resultierende Verschiebung ist durch Auslassung des Tones h (+) korrigiert worden. Die Fassungen der Hss R und M stehen sich trotz dieser vom Schreiber der Hs R verursachten, nicht in der gemeinsamen Vorlage enthalten gewesenen Unstimmigkeiten am nächsten.

Der zweite Vers von Rayn.360 enthält auch eine Textvariante, die die Verwandtschaft der Fassungen von R und M unterstreicht. In diesen beiden Handschriften lautet der Anfang des zweiten Verses:

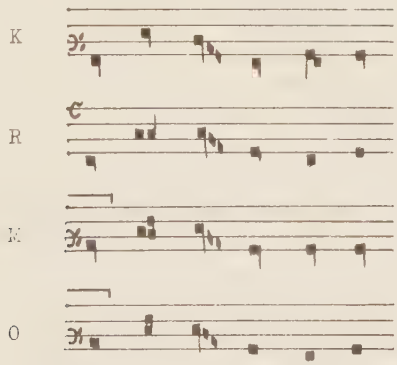
"Que mors chiet de...",

dagegen in den Hss K, V, X und O: "Qu'il chiet mors de...".

Bei dem Lied Rayn. 1596[1.)] muß für die Hss M und O eine gemeinsame Vorlage angenommen werden:



1.Chan-çon fer-rai, car ta-lent m'en est pris, De la meil-lor

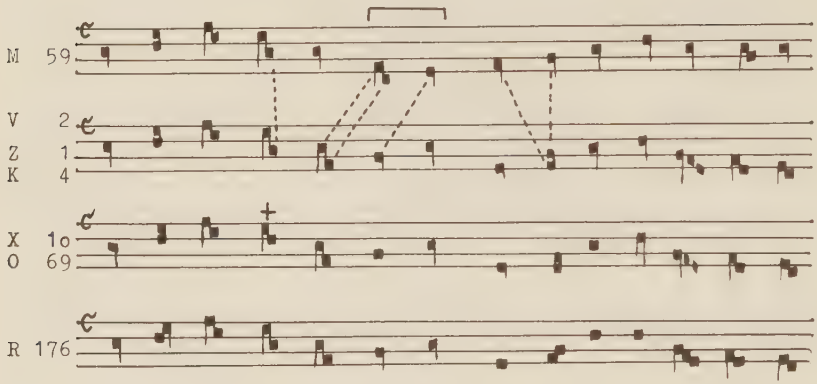


qui soit en tout le mont.

M und O sind unter den Klammern 1 terzverlagert. Die Hs R teilt diesen Fehler nicht, sondern schließt sich der Lesart der Hss K,X und V an. Die Fassung von R^5 kann also nicht auf die Vorlage der Hss M und O zurückgehen. Die Verlagerung unter der Klammer 2 begegnet nur in der Fassung der Hs M. Sie ist demnach durch den Schreiber der Hs M verursacht worden.

1.) Übtr. GTh 37; Tt. WaThib 79

Auch in der siebten Distinktion des Liedes Rayn. 339[1.)] schließt sich R^5 der Lesart der Hs K und V an:

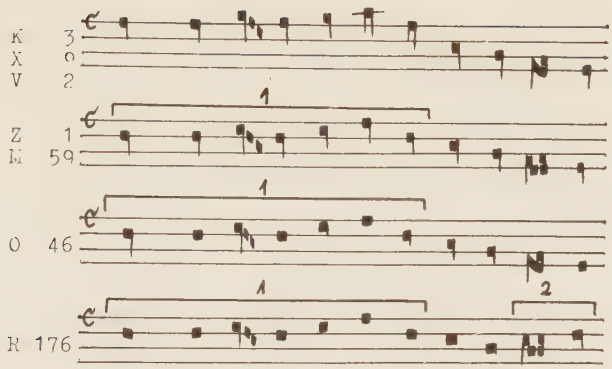


6.Qui me dist:Que vas que-rant? Trop as co-rai-ge mou-vant,

Das Ende der sechsten Distinktion ist in M verschoben und verlagert (⌐——¬). Diesen Fehler teilt R mit M ebenso wenig wie in der folgenden Distinktion die Aufspaltung der Binaria und die abweichende Kadenzierung. X und O unterscheiden sich von R und den anderen Handschriften an der vierten Stelle der sechsten Distinktion, weil der Modalton der Binaria (+) eine Stufe zu hoch notiert ist. R steht also den Hss K, V und Z am nächsten.

Im folgenden Lied Rayn.1397[2.)] stimmen wieder R und Z überein. Diesmal schließen sich aber die Hss M und O der Lesart der Hs R außerdem noch an:

1.) Übtr. GTh 96, GEx 29 f.; Tt. WaThib 166
2.) Übtr. GTh 26; Tt. WaThib 51

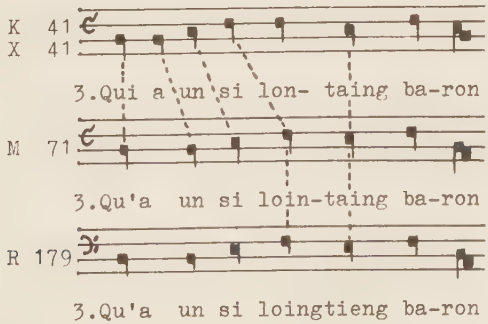


2.Quant per-du ai ce que je de-si-roi-e.

Der größte Teil der zweiten Distinktion ist in den Hss R,Z,M und O eine Terz zu tief notiert (1). Der Notenschreiber der Hs R hat zusätzlich noch das Distinktionsende verlagert (2).

Die zuletzt besprochenen Lieder Rayn. 339 und 1397 folgen in allen Handschriften (ausgenommen die alphabetisch geordnete Hs O) unmittelbar aufeinander. Für diesen aus zwei Liedern bestehenden Zusatz kommt aber als nächste Verwandte der Hs R nur die Hs Z in Frage, weil sie alleine die in beiden Liedern auftretenden Abweichungen mit R gemeinsam hat.

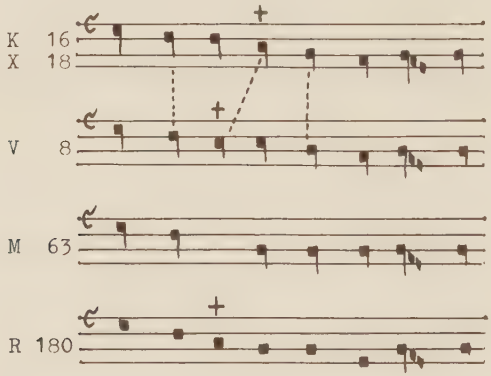
Die Fassung von Rayn. 1878[1.)] läßt wieder Beziehungen zur Hs M erkennen:



1.) Übtr. GTh 100, GEx 31; Tt. WaThib 173

Der dritte Vers des Liedes zählt in den Hss K und X irrtümlich acht anstatt sieben Silben, wie in den Hss R und M. Die beiden letztgenannten Handschriften lesen gemeinsam die Binaria am Distinktionsende eine Sekunde tiefer.

Als letztes der Lieder Thibauts sei noch Rayn. 1002[1.)] erwähnt. Die fünfte Distinktion lautet:

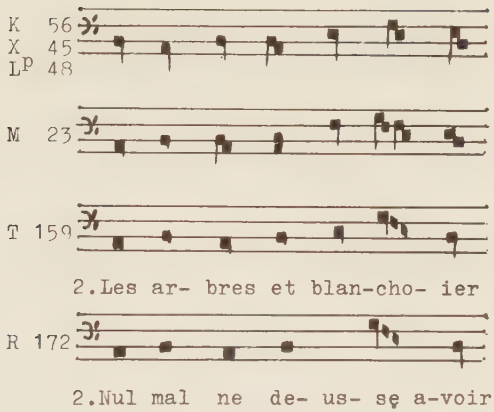


5.Pour cę ai ta-lent de chan-ter

Die Fassung der Hs M berücksichtigt als einzige die Elision bei "cę ai". Darum enthält diese Fassung auch nicht den Ton G (+), der in den Hss R, K, X und V begegnet.

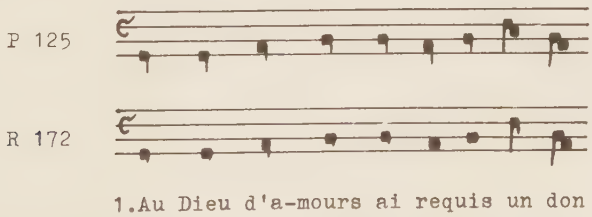
Zwischen die Lieder des Thibaut de Champagne sind in R^5 noch vier Lieder anderer Autoren und drei Unica[2.)] eingestreut. Für das Filiationsverhältnis der beiden Lieder Adams de la Halle lassen sich keine Anhaltspunkte finden. Dagegen liefert bei dem Lied Rayn. 857[3.)] von Gace Brulé die zweite Distinktion einen Beweis für die Verwandtschaft der Fassungen von R^5 mit den Hss M und T:

1.) Übtr. GTh 23; DA Hs K GRhyt 10; Tt. WaThib 110
2.) Anh. S. 196
3.) Übtr. GTM 27; Tt. HuGa 11



Die textliche Abweichung der Hs R ist dadurch gegeben, daß diese Handschrift mit der dritten Strophe beginnt. Während die Hss K, X und L^p für die ersten vier Stellen der Distinktion die Töne D-C-D-(D)C[1.)] lesen, erscheint in den Hss R, M und T die Umkehrung C-D-(D)C-D.

Das Lied Rayn. 1862 kommt nur in den Hss R und P vor. Die Fassungen stimmen mit Ausnahme einiger Schreiberversehen gänzlich miteinander überein:



Unter den drei Unica, die in R^5 enthalten sind, befindet sich das Lied Rayn. 1447, eines der wenigen altfranzösischen

1.)Die Klammern umschließen die Tonrepetitionen. Wichtig sind nur die Modaltöne.

Trinklieder[1.]. F. Gennrich[2.] veröffentlichte dieses Lied als Ergänzung zu seiner Abhandlung über die altfranzösische Rotrouenge[3.] und stellte es dem Lied Rayn. 1406[4.] gegenüber, weil Rayn. 1447 infolge seines Strophenbaues und seiner Übereinstimmung in den Reimen als Kontrafaktum von Rayn. 1406 in Frage kommt.

Das Resultat der Gegenüberstellung ist, daß die Melodien im ganzen gesehen nicht übereinstimmen, aber einzelne Distinktionen die gleichen Tonreihen aufweisen. Die Aufbauformeln mögen die Verhältnisse verdeutlichen:

Rayn. 1406 $\overset{\alpha}{a_{1o}}\ \overset{\alpha}{a_{1o}} \,|\, \overset{\beta_1}{a_{1o}}\ \overset{\gamma}{b_{1o\smile}} \,\|\, \overset{\beta_2}{B_{1o\smile}}$

Rayn. 1447 $\overset{\alpha}{a_{1o}}\ \overset{\beta_1}{a_{1o}}\ \overset{\gamma}{a_{1o}}\ \overset{\beta_2}{b_{1o\smile}} \,|\, \overset{\beta_3}{b_{1o\smile}}$

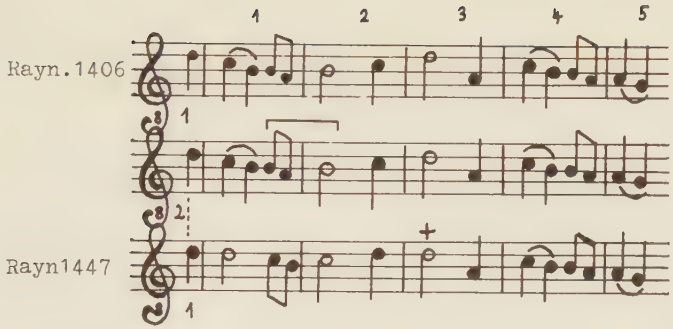
Da der textliche Bau der einer Rotrouenge ist, zieht F. Gennrich die Möglichkeit in Betracht, daß in der Verschiedenheit des musikalischen Aufbaus "eine im Laufe der Zeit erfolgte Umformung" zu erblicken sein könnte und "die beiden uns überlieferten Fassungen vielleicht auf eine ältere Form

$$\overset{\alpha}{a_{1o}}\ \overset{\alpha}{a_{1o}}\ \overset{\gamma}{a_{1o}}\ \overset{\beta_1}{b_{1o\smile}} \,|\, \overset{\beta_2}{B_{1o\smile}}$$

zurückgehen".

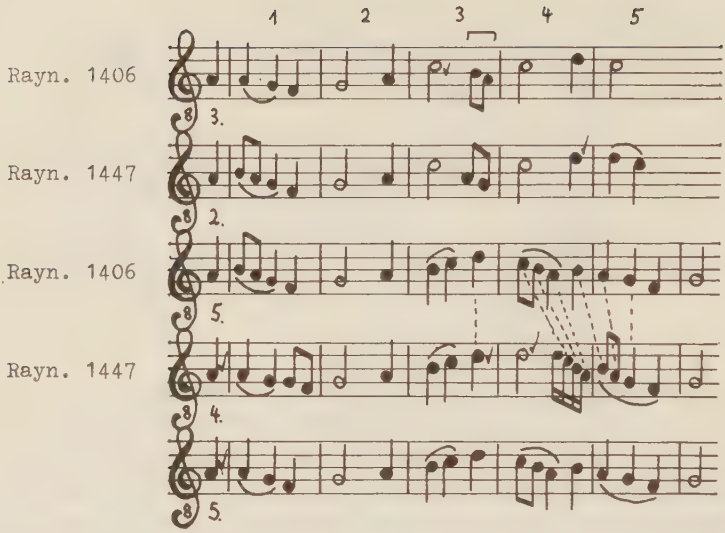
Die den beiden Liedern gemeinsamen Tonreihen zeigen folgende Abweichungen; die Tonreihe α begegnet in Rayn. 1406[5.] zweimal, in Rayn. 1447 einmal:

1.) A. Jeanroy et A. Langfors, Chansons satiriques et bachiques du XIIIe siècle, in "Les Classiques français du Moyen Age, Paris (1921) S. 77 ff.
2.) F. Gennrich, Zu den altfranzösischen Rotrouengen, in ZrPh 46 (1926) S. 339 ff.
3.) F. Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge, Halle (1925)
4.) SpLs 235
5.) nach Hs K, pag. 407



Die beiden Fassungen von Rayn. 1406 stimmen überein. Rayn. 1447 weicht ab. Dort wiederholt der Notenschreiber irrtümlich den Initialton. Die dadurch entstandene Verschiebung versucht er durch Auslassung der Töne h-a und h (┌──┐) auszugleichen. Jetzt hinkt die Tonreihe aber um eine Stelle nach. Der Schreiber korrigiert diese Verschiebung durch Wiederholung des Tones d (+). Die Fassung von Rayn. 1406 ist die richtige. Die Wiederholung der Tonreihe von Takt 1 in Takt 4, die die Lesart von Rayn. 1406 auszeichnet, ist in der Fassung von Rayn. 1447 nicht zu beobachten, weil der Distinktionsanfang hier durch die Tonrepetition und die anschließende Verschiebung entstellt ist.

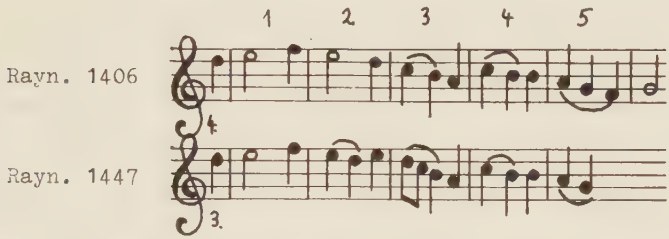
Die Tonreihe β kommt in beiden Liedern zusammen fünfmal vor. In Rayn. 1406 ist sie je einmal mit einem männlichen (β_1) und einem weiblichen (β_2) Zehnsilbner, in Rayn. 1447 einmal mit einem männlichen und zweimal mit einem weiblichen Zehnsilbner verbunden



Die beiden Tonreihen β_1 stimmen im dritten Takt nicht überein. Die Binaria in Rayn. 1406 steht eine Terz zu hoch; der Lautung von Rayn. 1447 ist der Vorzug zu geben, weil sonst in der Fassung Rayn. 1406 die Plica, die doch wohl als Überbrückungston gedacht ist, überflüssig wäre. Die Auszierungen der melodischen Linie in Rayn. 1447 in Takt 1, 4 und 5 können als Varianten gelten; denn die Modaltöne stimmen überein. Der Ton h im ersten Takt der zweiten Distinktion von Rayn. 1447 erscheint in der 4. und 5.Distinktion desselben Liedes als Plica des Auftaktes. Der Schreibung dieser Wechselnote als Plica soll der Vorzug gegeben werden, weil sie mehr an die Lesart von Rayn. 1406 erinnert.

Die Tonreihen β_2 stimmen im Auftakt und in den ersten beiden Takten überein mit β_1. Die fünfte Distinktion von Rayn. 1406 lautet wie die gleiche Distinktion in Rayn. 1447. Dagegen liegt in der vierten Distinktion des letztgenannten Liedes ab Takt 4 eine Verschiebung vor. Die Quaternaria auf der kurzen Modalzeit des vierten Taktes ist ohnehin schon verdächtig. Die Verschiebung wird durch irrtümliche Wiederholung des Tones d am Anfang des vierten Taktes ausgelöst und durch Kontraktion am Anfang des fünften Taktes aufgefangen.

Die Tonreihe γ kommt in jedem Lied nur einmal vor:



In Rayn. 1447 ist sie einem männlichen Zehnsilbner zugeteilt, obwohl sie eigentlich am Ende genügend Noten für einen weiblichen Vers derselben Silbenzahl aufweist. Die Anpassung der Tonreihe geschieht durch Auslassung der beiden letzten Noten.

Da also doch offensichtlich eine Kontrafaktur vorzuleigen scheint, könnte man versucht sein, die Form von Rayn. 1447 mit fehlerhafter schriftlicher Überlieferung zu erklären, d. h. daß man für Rayn. 1447 dieselbe Form wie für Rayn. 1406 in Anspruch nehmen würde. Als Erklärung wäre dann zu vermuten, daß durch einen Irrtum des Notenschreibers der Hs R die Wiederholung der Eingangstonreihe versäumt wurde, und daß die Wiederholung der Tonreihe β am Ende der Strophe von Rayn. 1447 als die Korrektur dieses Irrtums abzusehen sei. Diese Erklärung der formalen Divergenzen erscheint aber sehr unwahrscheinlich.

In neuerer Zeit nimmt F. Gennrich[1.)] die Aufbauformel, die dem Vorbild von Rayn. 1406 zugrunde gelegen haben muß, wie folgt an:

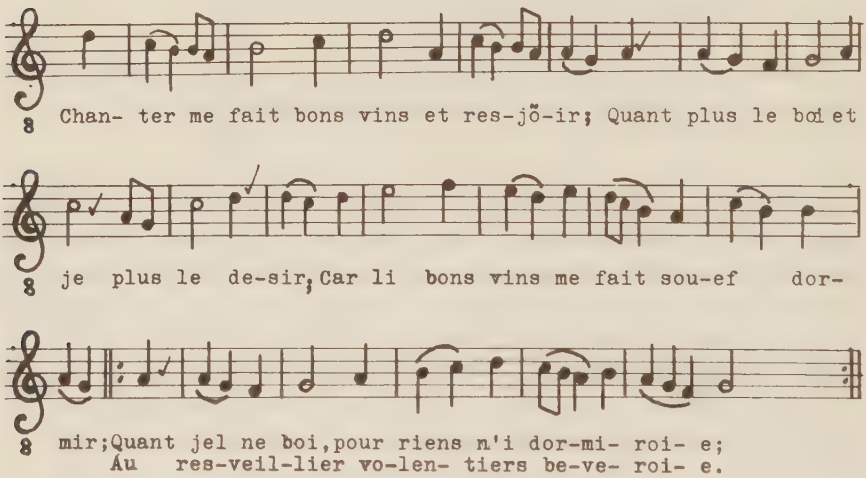
$$\begin{array}{ccc|cc||cc} \alpha & \alpha & \alpha & \beta_1 & \gamma & \beta_2 & \gamma \\ a_{10} & a_{10} & a_{10} & a_{10} & b_{10} & a_{10} & b_{10} \end{array}$$

Es ist die typische Form der Rotrouenge[2.)]. Als der anonyme Autor sein Lied Rayn. 1406 schuf, war die Rotrouenge bereits nicht mehr zeitgemäß. Um der Melodie seines Vorbildes den archaischen Zug der Rotrouenge zu nehmen, wiederholte er die Tonreihe des Strophenkörpers nur noch einmal; den Refrain beschränkte er auf eine Textzeile, so daß die letzte Distinktion der Vorlage wegfiel.

1.) F. Gennrich, Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters, (in Vorb.)
2.) vgl. F. Gennrich, Formenlehre S. 52 ff.

Diese Form des Liedes Rayn. 1406 änderte der Autor von Rayn. 1447 abermals ab. Er wiederholte die Melodie des Strophenkörpers nicht mehr. Um aber die gleiche Anzahl von Versen unterbringen zu können wie im Vorbild Rayn. 1406, wiederholte er die Tonreihe β am Ende der Strophe. Es ist also sicher, daß dem Autor von Rayn. 1447 die Vorlage von Rayn. 1406 nicht mehr bekannt war, sonst hätte er nämlich, anstatt die Tonreihe β zu wiederholen, den letzten Vers der Strophe mit der Tonreihe γ koordiniert, die der Autor von Rayn. 1406 von seinem Vorbild nicht übernommen hatte.

Die Übertragung von Rayn. 1447 lautet nach Einregulierung der Fehler:



Die Untersuchung der Melodien von R^5 lieferte keine Anhaltspunkte für irgendein Repertoire. Vielmehr beweisen die unterschiedlichen Filiationsverhältnisse, daß es sich um eine Sammlung von Zusätzen handelt. Die Fassungen von R^5 stimmen teilweise so weitgehend mit den Parallelüberlieferungen überein, daß für einzelne Lieder die nächstverwandte Handschrift nicht ermittelt werden konnte. Folglich ist eine genaue Abgrenzung der Zusätze nicht möglich. Die Anordnung der Lieder in den Parallelhandschriften deutet darauf hin, daß die Zusätze aus einem oder zwei, selten aus drei Liedern bestehen. So bewies z. B. die Untersuchung der Melo-

dien, daß drei Lieder des Perrin d'Angecourt aus einer Quelle stammen und wahrscheinlich einen solchen Zusatz darstellen. Die beiden Lieder Thibauts Rayn. 339 und 1397 wurden auf Grund der Übereinstimmungen mit der Hs Z als ein weiterer Zusatz erkannt. Für die Lieder,die keine Abweichung mit einer Parallelhandschrift teilen, wird man - soweit sie sich durch ihre Anordnung in den anderen Handschriften als Bestandteil eines zwei oder drei Lieder umfassenden Zusatzes erweisen - analog eine gemeinsame Quelle annehmen müssen.

R Ü C K B L I C K

Die Untersuchung der Melodien der Hs R lieferte, da sie sich nicht nur auf die bloße Feststellung der guten und schlechten Lesarten beschränkte, interessante Aufschlüsse über die mittelalterliche Überlieferungspraxis. Teilweise bestätigte sich bereits Bekanntes, teilweise stellten sich aber auch neue Erkenntnisse ein.

Bekannt waren schon die Praktiken der Notenschreiber, die zu einem großen Teil ausschlaggebend für die Qualität der Überlieferung sind. So begegneten in der Hs R alle Arten von Schreiberversehen. Nur wenige Lieder scheinen getreu nach der Vorlage kopiert worden zu sein. Im übrigen begegnen Verlagerungen, Verschiebungen, Auslassungen und andere Fehler auf Schritt und Tritt. Es fand sich manches Beispiel dafür, wie nachlässig die Notenschreiber z. T. gearbeitet haben. An vielen Stellen der Handschrift läßt die Koordination von Text und Weise sehr zu wünschen übrig. Die Hs R kann geradezu als Musterbeispiel für alle Arten von fehlerhafter Überlieferung dienen.

Es ist aber auch zu vermuten, daß die Vorlagen, die den Notenschreibern zur Verfügung standen, nicht die besten waren. Besonders in den Repertoiren, die die Hs R mit der Hs V gemeinsam hat, zeigte sich anhand von gemeinsamen Unstimmigkeiten, daß in den Vorlagen schon unsinnige Abweichungen von den autochthonen Fassungen enthalten waren. Möglicherweise hatten aber diese Vorlagen auch schon durch äußere Einflüsse gelitten, oder ihre Notation war in sehr nachlässiger Art und Weise ausgeführt.

Es muß aber auch besonders hervorgehoben werden, daß die Hs R, die bisher im Ruf stand, nur schlechte Uberlieferungen zu bieten, teilweise recht gute Fassungen enthält, die denen anderer Handschriften durchaus ebenbürtig sind. Besonders die Lieder von Adam de la Halle sind in guten Fassungen überliefert; doch sind diese auch nicht frei von geringfügigen Schreiberversehen. Unbedingt sind diese Fassungen der Hs R im Falle einer Edition der betreffenden Lieder zu berücksichtigen.

An mehreren Stellen zeigte sich die Hs R der Hs V verwandt, die, was die Qualität der überlieferten Melodien betrifft, auch keinen guten Ruf genießt. Durch die Berücksichtigung der Fassun-

gen, die einem diesen beiden Handschriften gemeinsamen Repertoire entstammen, werden Quellen erschlossen,die für die Bereitstellung einer authentischen Fassung möglicherweise wichtige Hinweise geben können, zumal die Melodien dieser Repertoire in R brauchbare Lesarten bieten.

Der größte Makel der Hs R sind die fingierten Melodien. Nach eingehender Untersuchung des ersten und der betroffenen Stellen des zweiten Faszikels besteht kein Zweifel mehr an der Fälschung der dort enthaltenen Notationen. Die Prüfung der formalen und melodieschen Erscheinungsformen ließ keine Verbindung zur Haupttradition erkennen, sie machte aber auch das Vorliegen von Kontraposita unwahrscheinlich. Die Spuren der Fälscher sind unverkennbar.

Darüber, wie es zu diesen Fälschungen kam, kann man nur Vermutungen anstellen. Entweder waren dem Notenschreiber, als er an seine Arbeit ging, die Vorlagen, deren sich der Textschreiber noch bedient hatte, nicht mehr zugänglich, oder die Vorlagen enthielten keine Notation, wie etwa die vereinzelt überlieferten reinen Texthandschriften mit altfranzösischen Liedern. Es ist wahrscheinlich,daß die Fälschungen in der Absicht vorgenommen wurden, der Handschrift den Anschein des Unfertigen zu nehmen und dadurch ihren Wert zu erhöhen. Außerdem dürften die Fälschungen kaum später eingetragen worden sein als die authentischen Melodien, weil sie jeweils von der Hand des Notenschreibers stammen, der den betreffenden Teil der Handschrift mit Notation versehen hat.

An neuen Erkenntnissen lieferte die vorliegende Arbeit wichtige Aufschlüsse über die Zusammenstellung und den Aufbau der Hs R. Zumindest für einen beschränkten Teil wird man die gewonnene Einsicht in die mittelalterliche Überlieferungspraxis analog auch auf andere gleichartige Handschriften beziehen dürfen. Untersuchungen anderer altfranzösischer Liederhandschriften müßten die Berechtigung zu diesen Analogieschlüssen bekräftigen.

Die Filiationsverhältnisse, zu denen Ed. Schwan in seiner mehrmals erwähnten Untersuchung der altfranzösischen Liederhandschriften gelangte, lassen sich zumindest für die Hs R nicht aufrecht erhalten. Wahrscheinlich aber auch nicht für die anderen Handschriften; denn es hat sich bestätigt, daß die Voraussetzungen, von denen Ed.Schwan unter dem Einfluß der Liederblättertheo-

rie G. Gröbers ausging, falsch sind. Wenn Ed. Schwan für eine Handschrift oder - wie im Falle der Hs R - für einen Faszikel einer Handschrift stets ein einziges Verwandtschaftsverhältnis annehmen zu können glaubte, so zeigte die vorliegende Arbeit doch, daß mehrere, ganz unterschiedliche Handschriften als Verwandte ein und desselben Faszikels in Frage kommen können. Es konnte immer wieder festgestellt werden, daß nebeneinander stehende Lieder verschiedenen Handschriften nahe stehen.

Der Faszikel ist nur ein Begriff ohne inhaltliche Bedeutung. Die Bausteine einer Handschrift sind die Repertoire. Die Zusätze füllen die vorhandenen Lücken aus oder erweitern die Repertoire, d. h. sie wurden also entweder am Anfang oder am Schluß eines Repertoires zugefügt oder in ein solches eingeschoben. Da ein Faszikel - wie z. B. R^3 - mehrere Repertoire enthalten und durch verschiedene Zusätze erweitert sein kann, kann er den verschiedensten Handschriften verwandt sein. Repertoire und Zusätze stammen aus unabhängigen Quellen und haben in ganz unterschiedlichen Kombinationen Zugang zu den Sammelhandschriften gefunden.

Der Umfang der Repertoire ist sehr unterschiedlich. So besteht z. B. das ermittelte Repertoire R^3c aus sieben Liedern, während R^4a 19 Lieder zählt, wobei allerdings offen bleiben mußte, ob das Repertoire nicht noch zu unterteilen ist. Jedenfalls sind die ermittelten Repertoire nicht sehr umfangreich. In allen Fällen dürfte es sich immer nur um Auszüge aus wesentlich reichhaltigeren Spielmannsrepertoiren handeln, sei es, daß diese Auswahl in Form eines aktuellen Repertoires[1.)] erfolgte, sei es, daß sie im Inreresse oder im Auftrag eines Außenstehenden nach besonderen Gesichtspunkten(z. B. Sammlung von Liedern eines einzelnen Autors[2.)]) vorgenommen wurde.

Man wird den Einfluß der Zuhörer auf den Bestand der Spielmannsrepertoire überhaupt nicht unbeachtet lassen dürfen. War doch der Erfolg eines Spielmannes z. T. auch von der Auswahl seiner Lieder abhängig. Darum war der Darbietende bemüht,den Geschmack seiner Hörer zu treffen. Man darf sich darum ein Repertoire nicht als eine ein für allemal feststehende Zusammenstel-

---

1.) vgl. S. 36
2.) R^2a enthält nur Lieder von Thibaut de Champagne, R^3c nur Lieder von Adam de la Halle

lung einzelner Lieder vorstellen. Bedingt durch den Zeitgeschmack waren die Repertoire einem dauernden Wandel unterworfen. Die ältesten Repertoire dürften hauptsächlich Minnelieder enthalten haben. In den jüngeren aber spielte, als sich nämlich das Schwergewicht vom Ritterstand auf das emporstrebende Bürgertum verlagerte, auch das Jeu parti eine Rolle.

Da in der Hs R verschiedentlich Jeux partis als Zusätze und in R^1 sogar eine Sammlung dieser Liedgattung enthalten ist, ist damit auch ein Hinweis auf die Datierung der Handschrift gegeben. Man wird sie darum - wie es sich auch bei der Untersuchung der Handschrift ergeben hat - kaum vor Beginn des 14. Jahrhunderts ansetzen können.

Aber auch eine Datierung der Repertoire ist nach den enthaltenen Liedern möglich: Das Repertoire R^3a enthält unter anderen ein Lied von Gillebert de Berneville[1.)], dessen Schaffenszeit zwischen 1255 und 1280 anzusetzen ist, ein Lied von Raoul de Soissons[2.)], der ca. 1270 gestorben ist, ein Lied von Jehan Bretel[3.)], gest. ca. 1255, und ein Lied von Gautier d'Espinal[4.)], gest. ca. 1270. Als zweifellos ältestes Lied bietet das Repertoire ein Lied von Gace Brulé[5.)], der noch der ersten Periode der Trouvèrekunst (vor 1200) angehört hat. Dieses Lied Rayn. 1102 "De bonne Amour et de loial amie" muß Anklang und Verbreitung gefunden haben; denn es hat zwei Kontrafakta aufzuweisen. Aber es muß auch seine Zugkraft lange Zeit erhalten haben: es befand sich nämlich noch in dem Repertoire R^3a, das sonst nur Autoren des 13. Jahrhunderts aufweist, als in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts (nicht vor 1255) das Lied Rayn. 1619 von Gillebert de Berneville in das Repertoire aufgenommen wurde. Das Repertoire R^3a liegt uns in der Hs R also in einer Form vor, die es in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts besessen hat.

Im einzelnen wurden in der Hs R folgende Repertoire ermittelt: Der erste Faszikel enthält wahrscheinlich zwei Repertoire, die auch in den Hss M und T (das zweite Repertoire eventuell auch

---

1.) F. Gennrich, Art. Gillebert de Berneville, in MGG V, 1092
2.) - , GTM 9
3.) - , Art. Jehan Bretel, in MGG VI, 1834
4.) - , Art. Gautier d'Espinal, in MGG IV, 1497
5.) - , Art. Gace Brulé, in MGG IV, 1215

in O) enthalten sind. Eine Bestätigung dieser Annahmen anhand der Melodien war nicht möglich, weil alle Lieder mit Ausnahme des ersten mit fingierter Notation versehen sind.

Der zweite Faszikel enthält am Anfang das Repertoire R^2a, das aus sechs Liedern Thibauts de Champagne besteht. Die Hs M teilt dieses Repertoire mit R^2. Drei Lieder von R^2a sind auch in der Hs Z überliefert; die dortigen Fassungen stehen den Hss R und M sehr nahe. Fünf weitere Lieder anderer Autoren bilden das Repertoire R^2b, das auch wieder in der Hs M enthalten ist. Es scheint aber mit R^2a nicht ein umfangreicheres Repertoire zu bilden, weil die Fassungen von R^2b wesentlich mehr von der Haupttradition abweichen, als es bei R^2a der Fall ist. Dann folgt eine Anzahl von Liedern, deren Melodien sich als Fälschungen erwiesen haben.

In der Mitte des Faszikels fallen einige Lieder dadurch auf, daß sie ebenso schlechte, von der Haupttradition abweichende Fassungen bieten wie die Lieder von R^2b. Da auch Ähnlichkeiten mit der Hs M festgestellt wurden, gehören sie wahrscheinlich zu R^2b, so daß die Lieder mit gefälschten Melodien in dieses Repertoire eingeschoben sind. In der zweiten Hälfte von R^2 fallen fünf Lieder auf, die auch in der Hs D enthalten sind. Wenn die kritische Betrachtung der Melodien auch keine Anhaltspunkte für eine gemeinsame Quelle lieferte, so ist doch möglich, daß sie das Repertoire R^2c bilden. Das Ende des Faszikels ist vom Notenschreiber III mit gefälschten Melodien versehen worden.

Wesentlich besser als in R^1 und R^2 sind die Überlieferungen in R^3. Darum ließen sich in diesem Teil der Hs R die Repertoire auch präziser feststellen. R^3a besteht aus 16 Liedern. Die Hs V teilt dieses Repertoire mit der Hs R. Drei Lieder von R^3, deren Fassungen den Hss KNPX verwandt sind, bilden den Zusatz R^3b. Den Schluß des Faszikels stellt das Repertoire R^3c mit sieben Liedern Adams de la Halle dar. In diesem Falle kommen als Verwandte von R^3 die Hss W und P in Frage. In beiden Handschriften erscheinen die Lieder des Repertoires in der Reihenfolge von R. Darum wurde vermutet, daß R^3c den Grundstock der Liedersammlungen Adams da la Halle in den Hss P und W bildet.

Die Qualität der Überlieferung ist im vierten Faszikel wieder etwas schlechter. R^4 besteht in der Hauptsache aus dem Repertoire R^4a, das die Hs V mit R teilt, und einer großen Anzahl von

Unica in der zweiten Hälfte des Faszikels. Bemerkenswert an den Fassungen von R^4 ist die Tatsache, daß die Güte der Uberlieferung innerhalb der einzelnen Lieder sehr unterschiedlich ist. Es konnte nachgewiesen werden, daß dieser Mangel z. T. wenigstens durch den Notenschreiber IV verursacht worden ist. Dagegen ist das häufige Fehlen des Initialtones, das in den Liedern der Repertoire R^3a und R^4a in Erscheinung trat, auf die Vorlagen zurückzuführen, weil die Hs V, die mit R diese beiden Repertoire teilt, dieselben Mängel aufweist.

Der fünfte Faszikel enthält keine Repertoire. Er besteht in der Hauptsache nur aus Liedern Adams de la Halle und Thibauts de Champagne, die aus verschiedenen Quellen stammen. R^5 bietet neben R^3 die musikalisch besten Uberlieferungen der Hs R.

Bisweilen begegnen unter den Liedern der Hs R, die keinem Repertoire angehören, Gruppen von zwei oder auch drei Liedern, denen eine gleichmäßig gute Uberlieferung gemein ist, und die der gleichen Parallelhandschrift verwandt sind. Sie stammen offensichtlich aus derselben Quelle. Da es sich dabei aber immer nur um sehr wenige Lieder handelt, kann kein Repertoire vorliegen. Sie müssen also Zusätze darstellen. Da sie derselben Quelle entstammen, ist der Gedanke naheliegend,daß die Zusätze kleine Auszüge aus anderen Repertoiren sind. So ergab sich für die Lieder Adams de la Halle, die in R^5 enthalten sind, daß sie kein Repertoire darstellen können, weil die einzelnen Lieder oder Liedgruppen den verschiedensten Handschriften verwandt sind. Sie stellen vielmehr nur eine Sammlung von Zusätzen dar, die aus anderen Repertoiren herausgezogen wurden, um die Lieder dieses Autors zu vereinen.

Eine solche Auswahl einzelner Lieder aus bestehenden Repertoiren kann auch durch den Auftraggeber einer Handschrift veranlaßt oder von deren Schreiber ohne Auftrag durchgeführt worden sein, um sonst freibleibende Blätter am Ende einer Lage, eines Faszikels oder einer Handschrift auszufüllen. Die Untersuchung anderer Handschriften auf dieselbe Art und Weise, wie sie hier an der Hs R praktiziert wurde, könnte bestimmt für einzelne Zusätze der Hs R den Beweis erbringen, daß sie Auszüge aus Repertoiren anderer Handschriften sind.

Der Anteil der Zusätze am Gesamtbestand der Handschrift ist verhältnismäßig hoch. Genaue Verhältniszahlen lassen sich infolge der zahlreichen Unica und der gefälschten Melodien, die eine Untersuchung der verwandtschaftlichen Verhältnisse unmöglich machen, nicht ermitteln. Im dritten Faszikel, der zwei Unica und keine fingierten Melodien enthält, ist das Verhältnis der einem Repertoire angehörenden Lieder gegenüber den Zusätzen ungefähr eins zu eins.

Der hohe Anteil der Zusätze am Gesamtbestand veranschaulicht den weiten Weg schriftlicher Uberlieferung. Niemand wird annehmen wollen,daß eine solch große Anzahl von Liedern mit einem Mal einer Vorlage zugeordnet wurden. Die Repertoire bildeten die erste Generation schriftlicher Uberlieferung, und es waren sicherlich etliche Zwischenstufen erforderlich, bis die Handschrift ihren heutigen Umfang erreicht hatte.

Dieser Weg schriftlicher Uberlieferung wird durch die in mehreren Beispielen festgestellten "Schichtungen" deutlich. Unter dem Terminus "Schichtung" versteht man die Summe der Schreiberversehen, die zu verschiedenen Zeiten an der gleichen Stelle der Melodie eingetreten sind, so daß für jedes dieser Versehen eine Zwischenstufe anzunehmen ist. Es konnten bei der Untersuchung der Melodien der Hs R Stellen ermittelt werden, die eindeutig beweisen, daß für den Überlieferungsgang dieser Lieder bzw. der Repertoire, denen sie angehören, zwischen der ersten Niederschrift und der Aufnahme in der Hs R mindestens drei Zwischenstufen anzunehmen sind.[1.)]

Man darf aber vermuten, daß die Melodien der Hs R einen noch weiteren Weg schriftlicher Überlieferung hinter sich haben. Die zahlreichen, durch unzählige Schreiberversehen bis zur Unkenntlichkeit entstellten Melodien sind vor allem nur durch sehr häufiges Abschreiben der Melodien zu erklären.

Die unterschiedliche Qualität der überlieferten Melodien deutet einerseits auf die Vielzahl der benutzten Vorlagen hin und führt andrerseits zu der Annahme, daß die Handschrift nicht in einem Guß entstanden ist. Dafür spricht auch die verhältnismäßig

---

1.) vgl. z.B. die Besprechung von Rayn. 671 auf S. 139 f.

große Zahl von Schreibern, die an der Abfassung der Handschrift beteiligt sind. Man wird annehmen dürfen, daß die Handschrift in Etappen entstanden ist. So wie die Lieder bekannt wurden, fanden sie Aufnahme in der Handschrift.

In diesem Zusammenhang wäre auch nochmals auf die Stellung von R^1 zum Hauptteil der Handschrift hinzuweisen. Wie eng die Verbindung der beiden Teile ist, läßt sich nicht absehen. Auch läßt sich die Annahme, daß es sich dabei um zwei voneinander unabhängige Handschriften handelt, nicht wiederlegen. Die Tatsache, daß beide Handschriften gleichartig gestaltet sind, ist nicht verwunderlich und hat keine Beweiskraft für ihre Zusammengehörigkeit; weil beide von denselben Schreibern angefertigt wurden, mußten sie zwangsläufig - auch wenn es sich um zwei verschiedene Arbeiten handelte - dieselbe Gestaltung erfahren. Die großen Initialen an den Anfängen von R^1 und R^2 zeigen auch die Kunst desselben Illuminators. Der Umstand, daß diese Initialen nur diese beiden Teile der Handschrift eröffnen, spricht dafür, daß mit R^2 eine neue Handschrift beginnt, die später mit der gleichartigen Hs R^1 verbunden wurde. Es konnten auch keine inhaltlichen Beziehungen zwischen beiden Handschriften festgestellt werden.

Im Verlauf dieser Arbeit hat sich immer wieder die Bedeutung der musikalischen Textkritik gezeigt. Die zahlreichen Beispiele, die vor allem der Ermittlung der Repertoire dienten, veranschaulichen die Wichtigkeit dieser Disziplin der musikwissenschaftlichen Mittelalterforschung. Nur die kritische Betrachtung der überlieferten Melodien ermöglichte ein derart tiefes Eindringen in den Aufbau einer Sammelhandschrift im besonderen und in die mittelalterliche Überlieferungspraxis im allgemeinen.

Wenn die Daseinsberechtigung der musikalischen Textkritik durch die Bereitstellung authentischer Melodiefassungen auch schon längst erbracht ist, so möge diese Arbeit ein Beispiel mehr dafür sein, daß die musikalische Textkritik darüber hinaus eine unentbehrliche Grundlage für die Erforschung der Musik des Mittelalters ist.

Nicht weniger Bedeutung kommt der Handschriftenkunde zu. Sie schafft die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Tätigkeit. Darum wurde dieser Arbeit eine ausführliche Beschreibung der Hs R vorangestellt, die auch die zunächst unwichtig erscheinenden Kleinigkeiten nicht unberücksichtigt ließ. Als einzelnem Mosaiksteinchen kommt einer solchen Kleinigkeit auch keine Bedeutung zu, aber für die Beantwortung wichtiger Fragen - wie es z. B. die Faszikelfolge in der Hs R war - ist das einzelne Steinchen im Gesamtbild der Beobachtungen von ausschlaggebender Bedeutung.

Die Liederblättertheorie "hat leider strenger wissenschaftlicher Kritik nicht standhalten können",[1.)] und die Repertoiretheorie ist seit einiger Zeit an ihre Stelle getreten. Aber es ist bisher noch nicht unternommen worden, Repertoire in Liederhandschriften nachzuweisen, wo sie als solche nicht ohne weiteres erkenntlich sind. Daß die Repertoiretheorie zurecht besteht, konnte diese Arbeit beweisen, indem sie die Repertoire aus dem Bestand der Hs R herausschälte. An die Repertoiretheorie wird sich jetzt die Repertoireforschung anschließen müssen.

Es wäre für die Musikforschung begrüßenswert, wenn alle oder wenigstens eine größere Anzahl der Liederhandschriften in ähnlicher Weise untersucht würden, um möglichst viele Repertoire zu ermitteln. Das würde unser Wissen um die mittelalterliche Musik noch mehr vertiefen. Die Repertoireforschung, die sich vor allem der Handschriftenkunde und der musikalischen Textkritik bedient, könnte ihrerseits diesen und den anderen Disziplinen der musikwissenschaftlichen Mittelalterforschung sehr vonnutzen sein.

1.) GaM S. VII

A N H A N G

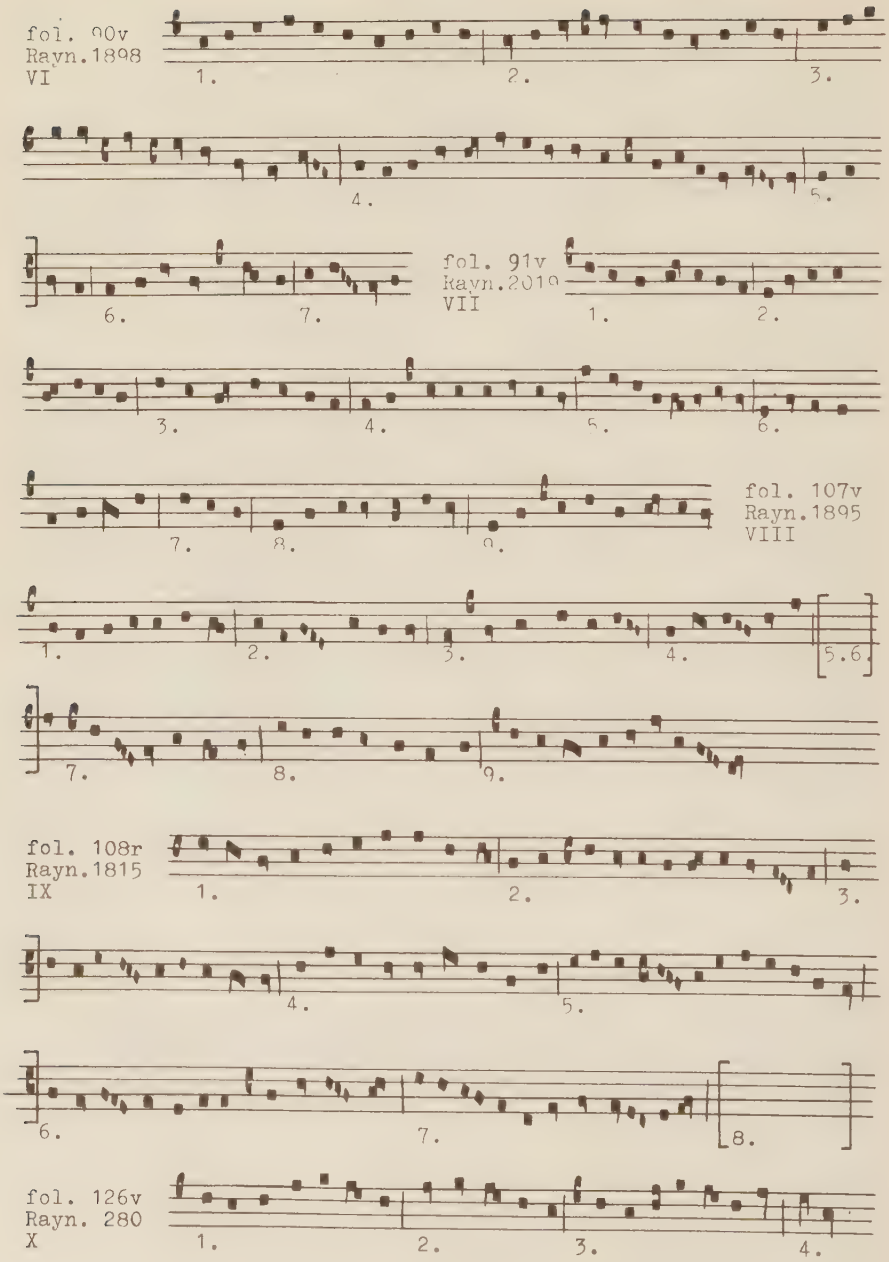
D i e U n i c a d e r H s. R

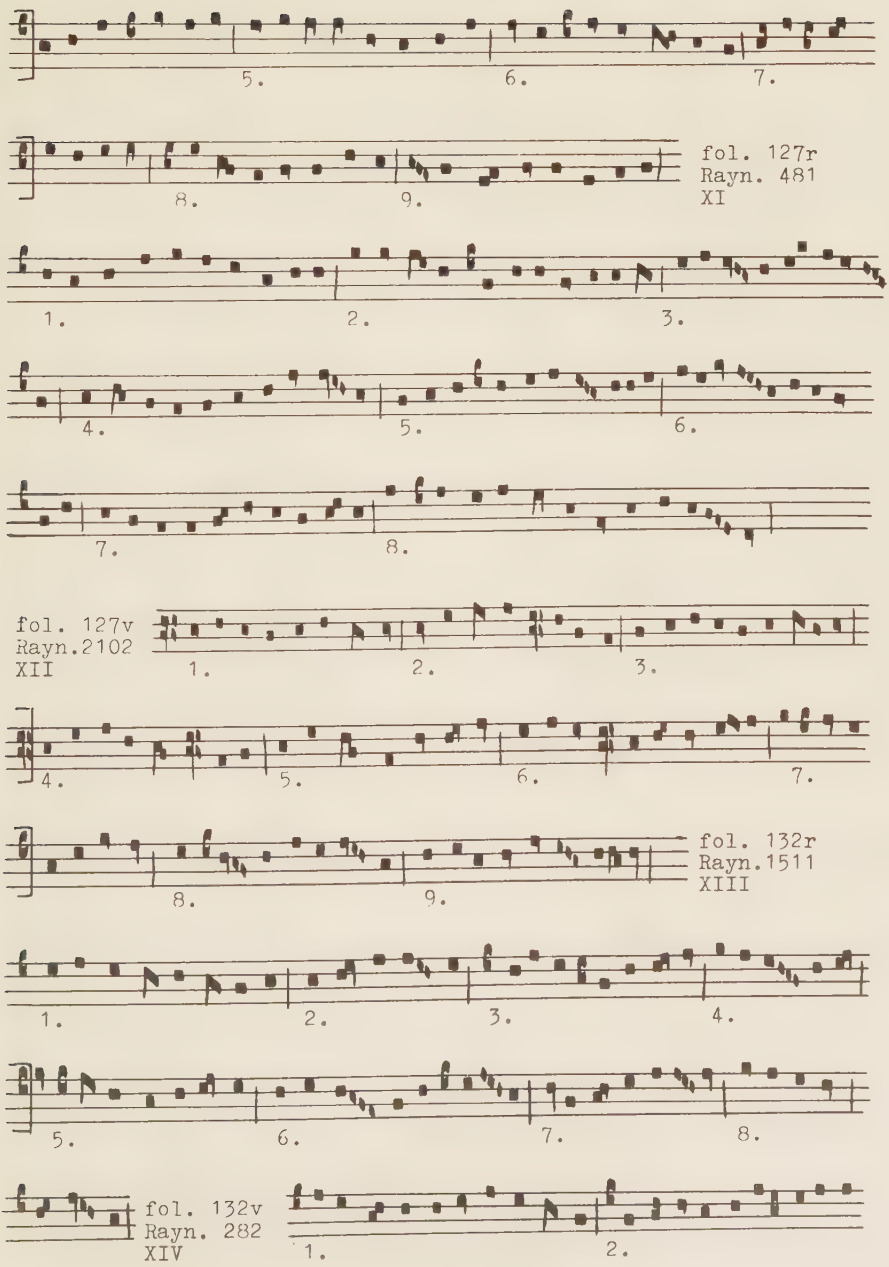
Die Hs R enthält eine beachtliche Anzahl von Unica. In der folgenden Wiedergabe der Melodien dieser Unica werden aber nur diejenigen berücksichtigt, die nicht als Fälschungen erkannt wurden, d. h. die Unica des 1. und 2. Faszikels der Handschrift bleiben unberücksichtigt. Dafür wird aber die Melodie des Liedes Rayn. 1237 von Adam de la Halle mitgeteilt, weil diese nur in der Hs R überliefert ist. (In der Parallelüberlieferung der Hs T, fol. 232 fehlt die Notation.)

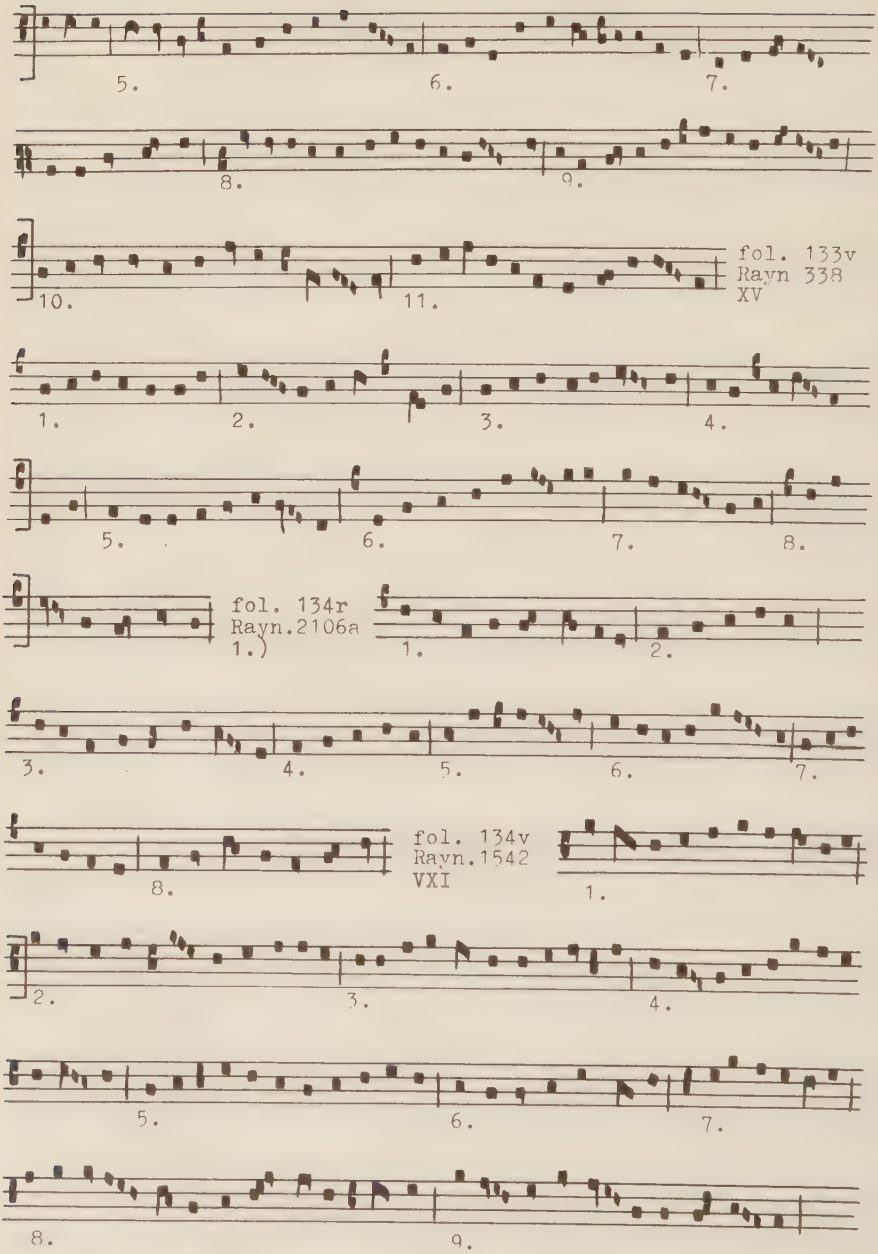
Auf den Abdruck der Texte wird verzichtet, da diese bereits ediert sind. Soweit sie nicht in der Ausgabe von Jeanroy und Langfors[1.)] enthalten sind, wird durch Anmerkung auf die Veröffentlichung des betreffenden Textes hingewiesen. Die römischen Ziffern am Anfang der Lieder unter den Raynaud-Zahlen entsprechen der Zählung in der Textausgabe von Jeanroy und Langfors.

Die den Melodien untergeordneten Verszahlen dienen zur leichteren Orientierung bei der Textunterlegung. Auf Unstimmigkeiten - soweit solche bei der Abschrift festgestellt werden konnten - wird durch die Bemerkungen am Ende dieses Anhangs hingewiesen.

1.) A. Jeanroy et A. Langfors, Chansons inédites tirées du Manuscit français 1591 de la Bibliothèque nationale, in "Romania" 44 (1915-17) S. 454 ff.

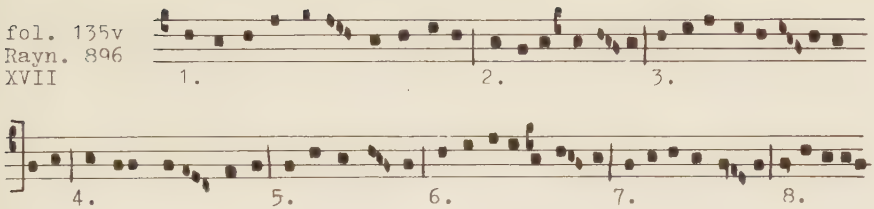

fol. 90v
Rayn.1898
VI
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
fol. 91v
Rayn.2019
VII
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
fol. 107v
Rayn.1895
VIII
1.
2.
3.
4.
5.6.
7.
8.
9.
fol. 108r
Rayn.1815
IX
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
fol. 126v
Rayn. 280
X
1.
2.
3.
4.


5. 6. 7.
8. 9.
fol. 127r
Rayn. 481
XI
1. 2. 3.
4. 5. 6.
7. 8.
fol. 127v
Rayn.2102
XII
1. 2. 3.
4. 5. 6. 7.
8. 9.
fol. 132r
Rayn.1511
XIII
1. 2. 3. 4.
5. 6. 7. 8.
fol. 132v
Rayn. 282
XIV
1. 2.

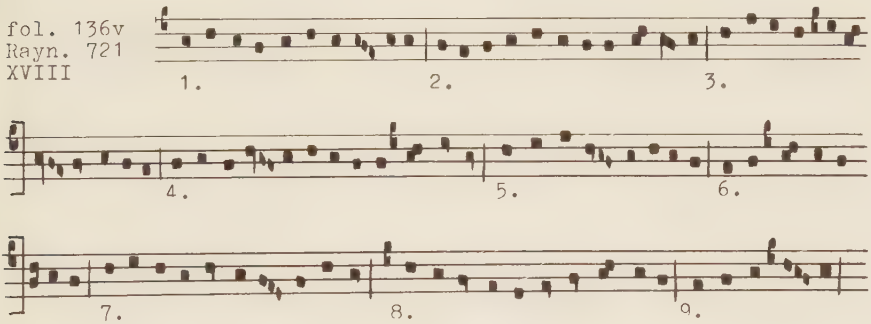


1.) Text: M. Winkler, Die Lieder Raouls von Soissons, S. 92

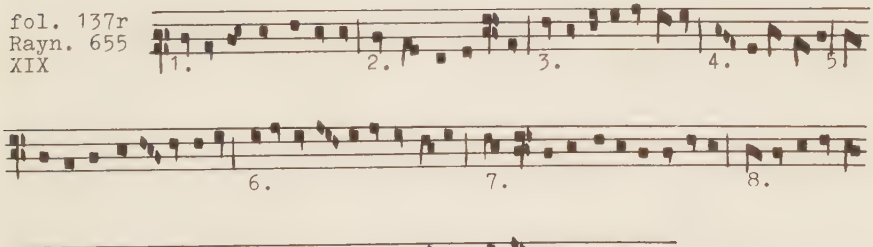
fol. 135v
Rayn. 896
XVII



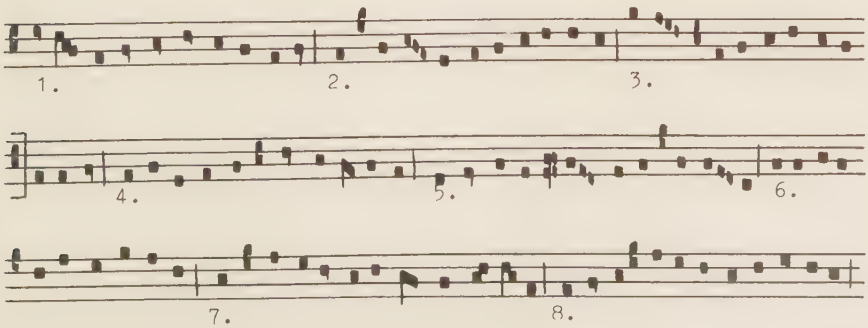
fol. 136v
Rayn. 721
XVIII

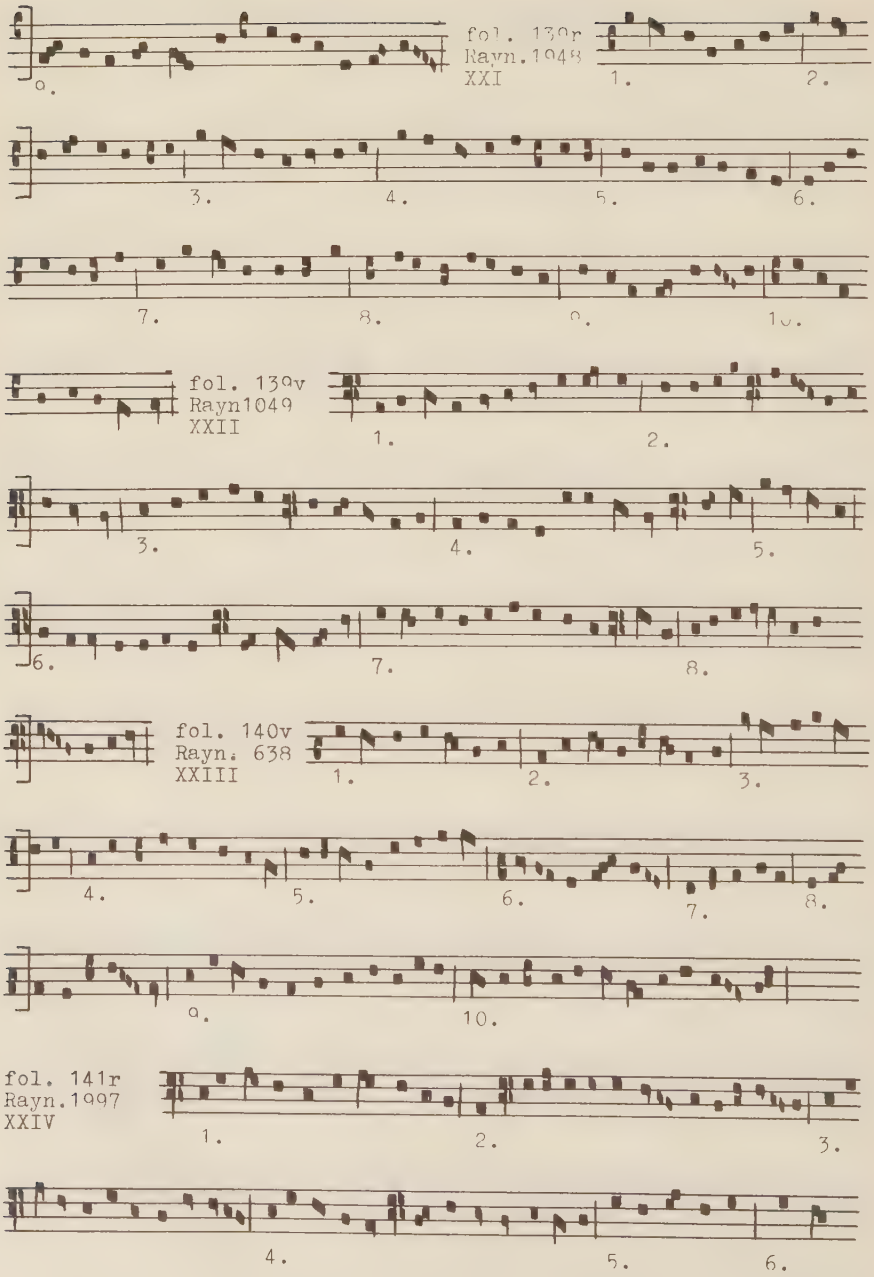


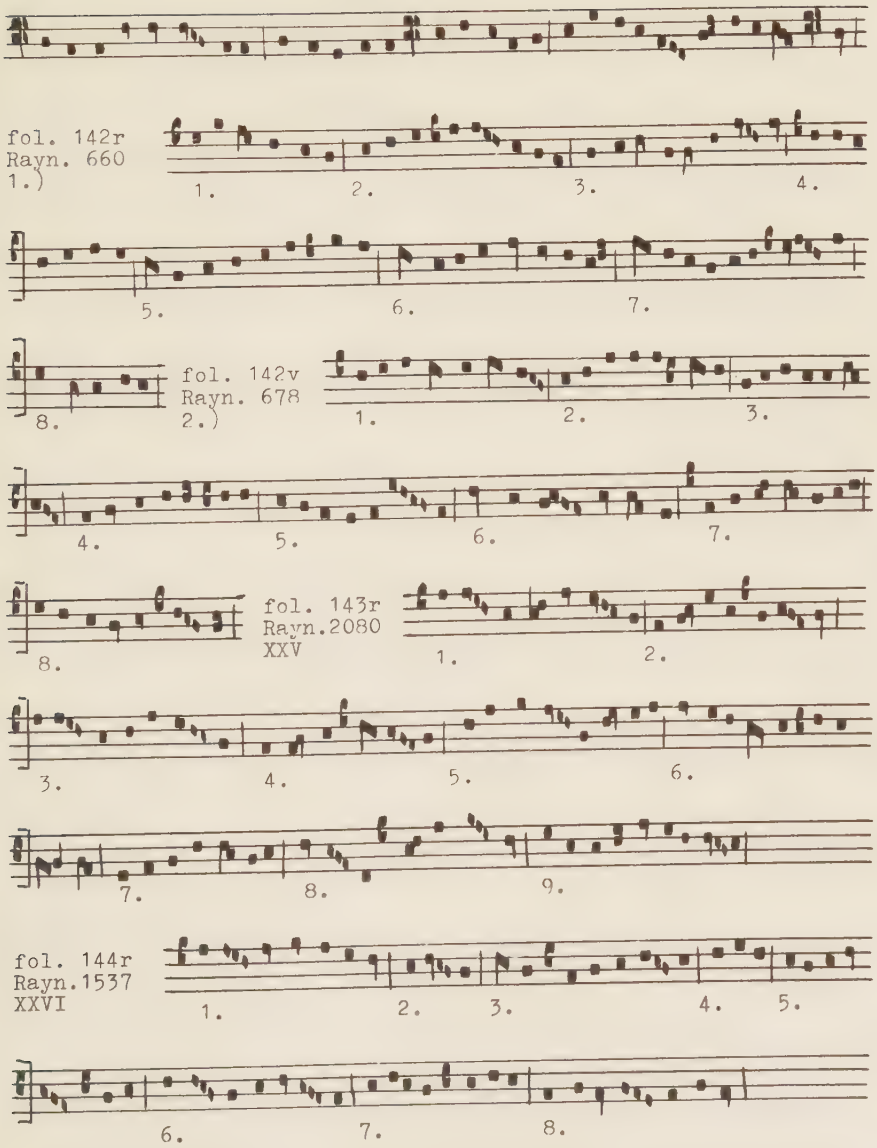
fol. 137r
Rayn. 655
XIX



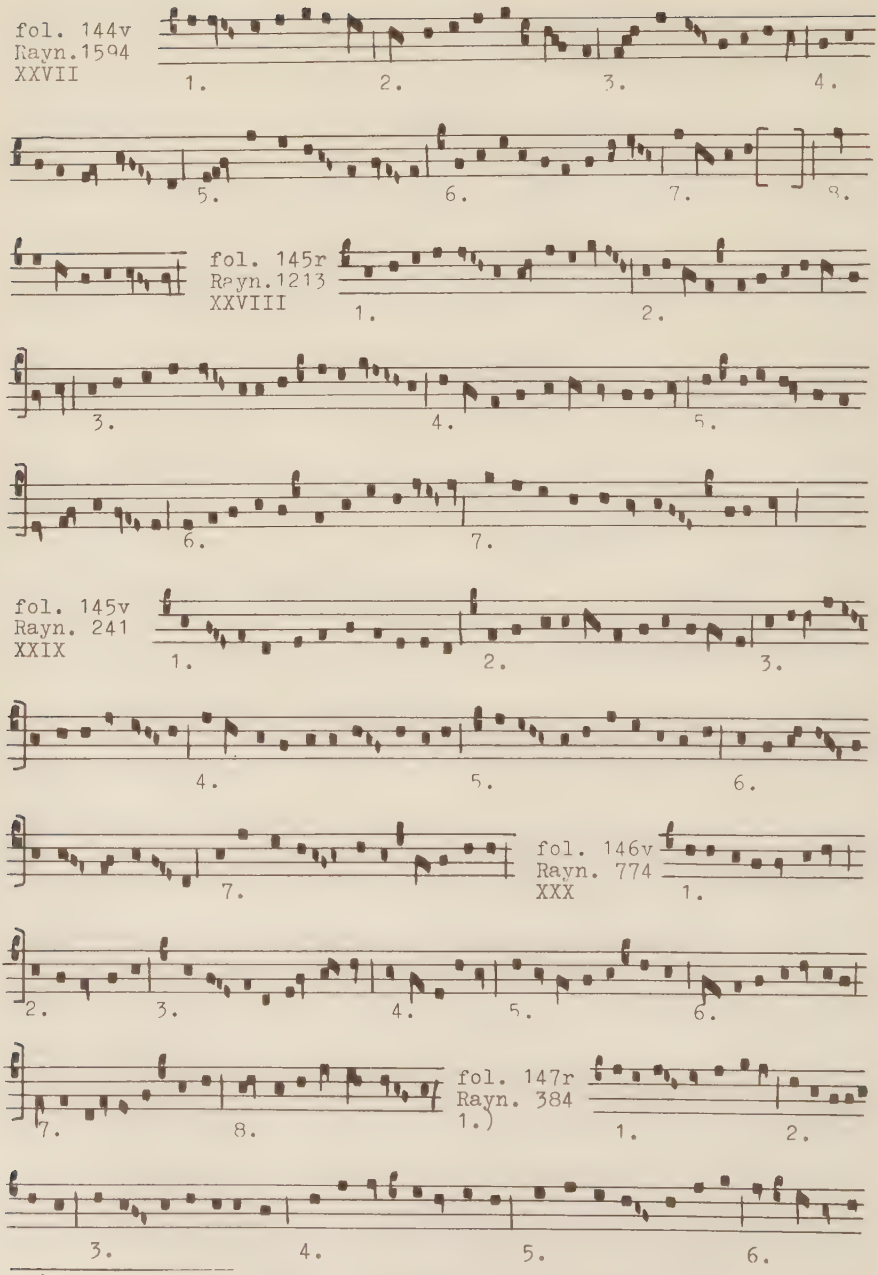
fol. 138r
Rayn.1348
XX



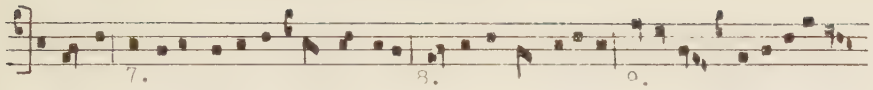

fol. 139r
Rayn.1048
XXI
fol. 139v
Rayn1049
XXII
fol. 140v
Rayn. 638
XXIII
fol. 141r
Rayn.1997
XXIV



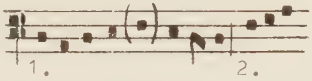
1.) F. Noack, Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock in der refrainhaltigen altfranzösischen Lyrik, in "Ausg. und Abh." 98 (1899) S. 115
2.) A. Dinaux, Trouvères, Jongleurs, Ménestrels du Nord de la France et du Midi de la Belgique, Bd.4 (1863) S. 30

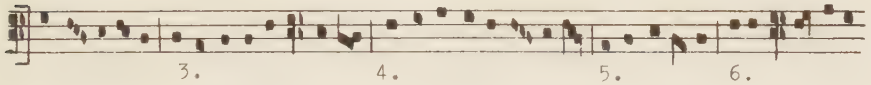


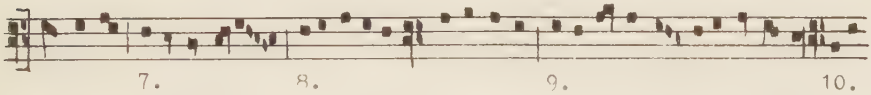
1.) H. Peterson- Dyggve, in Neuphil. Mitt. (1935) S. 85

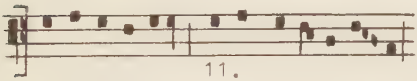


fol. 148r
Rayn.1064
XXXI

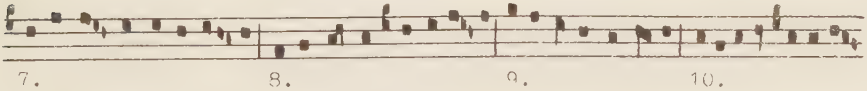




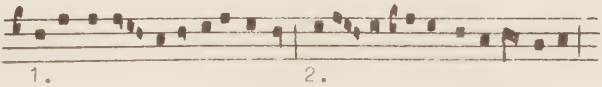


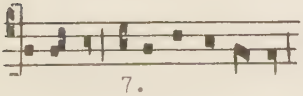


fol. 148v
Rayn.1733
XXXII

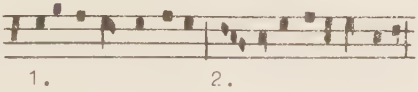


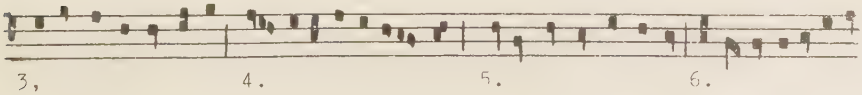
fol. 149r
Rayn. 820
XXXIII

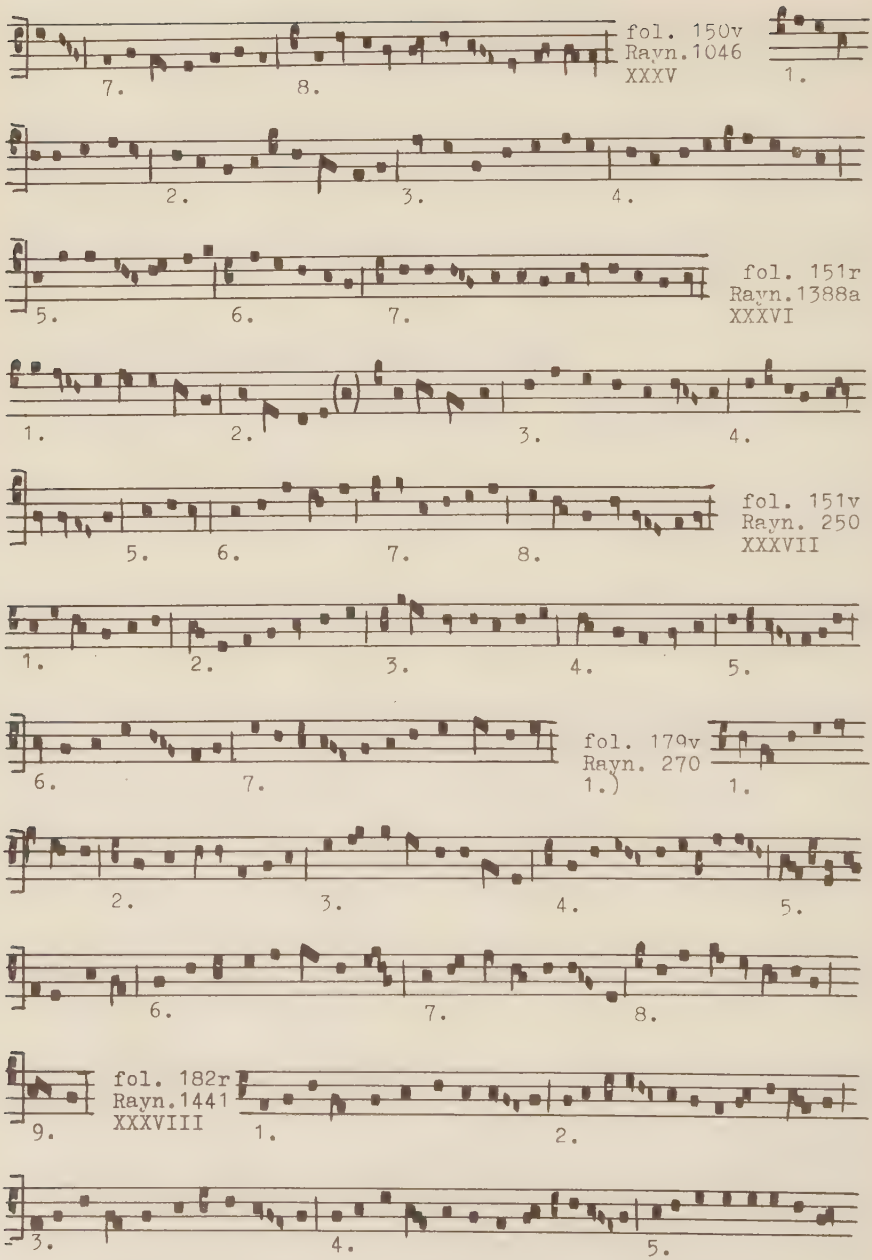




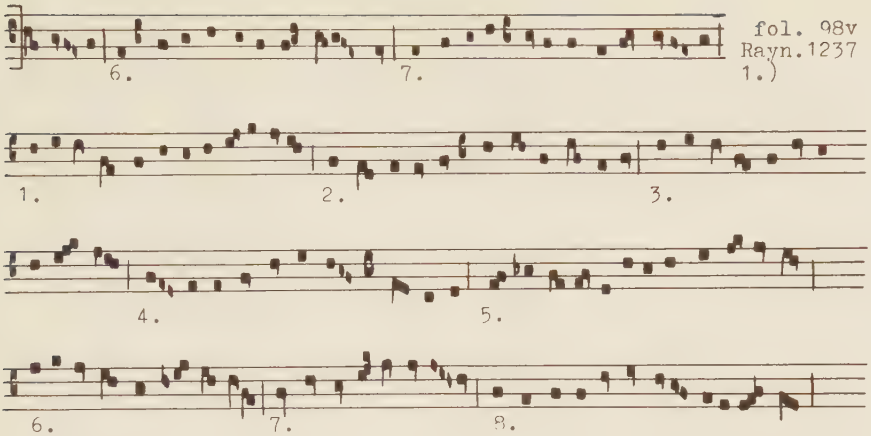
fol. 150r
Rayn. 657
XXXIV







1.) F. Noack, a.a.O., S. 109



fol. 98v
Rayn.1237
1.)

B e m e r k u n g e n

Rayn. 1898	Die 4. Distinktion zählt infolge unorganischer Texterweiterung vier Stellen zuviel. (vgl. Textausgabe Anm. S. 464)
Rayn. 1895	Bedingt durch die Auslassung des 5. und 6. Verses fehlt auch die dazu gehörende Notation.
Rayn. 1815	Text und Notation zu Vers 8 fehlen.
Rayn. 280	Die 2. Distinktion ist um zwei Stellen zu kurz, da das Reimwort des 2. Verses fehlt.
Rayn. 282	Obwohl das Ende des 5. Verses fehlt, sind genügend Notenzeichen vorhanden.
Rayn. 896	Für die zweite Hälfte des 8. und den ganzen 9. Vers fehlt die Notation, weil nach dem Seitenwechsel kein Raum mehr dafür frei gelassen wurde.
Rayn. 1594	Der 8. Vers ist um zwei Silben zu kurz, dementsprechend fehlen zwei Noten oder Notengruppen.

1.) R. Berger, Canchons und Partures des altfranzösischen Trouvère Adam de la Halle, I Canchons,(1900) S. 359

Namenregister

Adam de la Halle 5,15,28,31,97, 99f,116,119ff,128,143,146f, 149ff,159ff,170,178,182f, 187

Andrieu Contredit 31,38,41

Andrieu Douche 37f,41

Arras 13,30ff

Artois 30

Auboin de Sezane 120f

Aubry,P. 5,13

Auda,A. 92

Audefroi le Bastart 31,38,41

Auvergne 31

Beck,J. 5,13

Berger,R. 5

Besseler,H. 5,149

Bittinger,W. 5,9

Blondel de Nesle 7,41,47,67,69, 70,85f,120f

Brandin,L. 38

Carassaus 69f

Chastelain de Coucy 40ff,67ff, 80,120ff

Chiertain 37

Chrestiens de Troies 69f

Clément 16

Colart le Changeur 37

Conon de Béthune 7,38f,41,69, 80

Coussemaker,E.de 6

Dinaux,A. 6,193

Dupuy,Claude 16,31

- ,Pierre 16

- ,Jacques 16

- ,Clément 31

Duval,Denys 16

Eustache de Reims 97,100f,120f

Fath,F. 6,41

Gace Brulé 7,39ff,69f,100,120f, 129,131,133,150,170,181

Gastablé 69f

Gautier Dargies 7,31,69

Gautier d'Espinal 100,120f,181

Gennrich,F. 5ff,11,13f,31,34f, 41,49,64,92,106,118,136,153, 172,175,181

Gerardin de Boulogne 69f

Gerold,Th. 7

Gillebert de Berneville 7,31f,97 98,100,114,120f,181

Gilles de Viés Maisons 39

Gilles li Viniers 37

Girart d'Amiens 37

Gröber,G. 5,7,33,180

Guillaume li Viniers 31,37,40f, 100

Hubert Chaukesel 38,41

Huet,G. 7

Ile-de-France 30,32

Jacques de Cysoing 150

Jacques de Dempierre 39,41

Jeanroy,A. 5,30,38,146,172,187

Jehan Amis 37

Jehan Bretel 31,100,181

Jehan de Nueville 100

Jehan de Tournay 37

Jehan le Cuvelier d'Arras 31,69f 100

Jehan le Petit 69f

Langfors,A. 5f,30,37,111,115,146 172,187

Le Puy 17

Ludwig,F. 6,68,72,112

Mahieu 37

Martin le Beguin 69f,100

Meyer,P. 6,13

Moniot d'Arras 7,31,39,41f,47, 68f,120f

Moniot de Paris 7,99f

Moser,H.J. 6,11

NapoleonI., 17

Noack,F. 6,193

Omont,M. 6,16

Paris 13,15,31f

Perrin d'Angecourt 7,97,99f, 100,104,111,116,120f,123f, 126f,149f,152,155,157,159, 177

Peterson-Dyggve,H. 7,88

Phelipe de Paon 99f

Pierre Craon 69f

Pikardie 32

Pink,L. 6,35

Puteanus 16

Raoul de Beauvais 150

Raoul de Soissons 7,68f,76,78, 100,181,190

Raynaud,G. 6,10,13,15f,18,29,32

Renier de Quargnon 37

Richard de Fournival 38,41,100

Robert de la Pierre 120

Robert de Béthune 37

Robert du Chastel 69f,100,120f

Robert de Reims 41

Sauvage d'Arras 37,121

Schwan,Ed. 6,10,26,27,29,32ff,42 120,179

Sendrart 37

Simon d'Authie 31

Solente,S. 6,16

Spanke,H. 6f,15

Spaziani,M. 6,14

St. Galmier-en-Forez 17

Steffens,G. 6f,14

Thibaut de Champagne 7,15,27f,31 37,38,41,43,67,69,70,76,95, 97,100,112,120,121,127,149f, 165ff,183

Thierri de Soissons 100

Valois 30

Vidam de Chartres 38,41,69

Ursprung,O. 6,24

Waitz,H. 7

Wallensköld,A. 7

Wiese,L. 7

Winkler,E. 7,190

Wolf,Joh. 6,98,112

Sachregister

Abgesang 61
Ambitus 12,128,139
Autorennamen 20,26,40,97
Binnenreimelision 81
Buchmalerei 21
Buchschmuck 21f,32
Chansons coronnées 31,42,152
Collection Dupuy 16
Conductus 11
Datierung 29ff
Deuterus 62
Dialekt 29f
Diatonik 55
Disjunktion 102,119,166
Dislokation 130,145,154
Doppeleintragungen 15,27
Doppelversikel 49
Einband 17,26
Elision 58,81,86,93,107,109, 138,170
Explicit 22,26,28
Fälschungen 50ff,81ff,92ff,128 179,182
Färbung,dialektische 29f
Faszikel 20,26ff,180
Faszikelfolge 18,25ff
Finalton 50f,62,72,103,160
Foliierung 15
Formenlehre 49
Gegenstollen 61f
Grundton 50,62
Handschriftenbeschreibung 10, 15ff
Handschriftenkunde 186
Illuminator 21,28
Initialton 72,78,86,103,141
Jeu parti 15,20,31,32,37,39,181
Kanzone 49,57,60,81
Kauda 23
Konjunktur 24f
Koordination 5,7,58,61,72,78,138 165,178
Kontrafaktur 10,119,172,175,181
Kontrapositum 50,179
Korrektur 19,59,175
Kustos 25f,28
Lage 18,25f,84,151f
Laiausschnitt 49,57
Liederblättertheorie 34,186
Liedinitiale 21
ligatura cum opposita proprietate 23
Lokalisierung 29ff
Melismatik 46,106,108
Melodik 50
Monodie,mittelalterliche 10f,33
Motette 11,69,92
Neumenschrift 105
Notenschreiber 23ff
Notensystem 12,19,27,84
Orgeltabulatur 11
Pentatonik 51
Plica 24,78,162,174
Protus 62
Pui 30f,55
Reimwort 30,61,81
Reperkussionsinitium 50f
Reperkussionston 50,155
Repertoire 34ff,176,178ff
Repertoireforschung 186
Repertoiretheorie 34,186
Rotrouenge 136,172,175
Rubrikator 19f

Rundkanzone 153f
Sammelhandschrift 9,33,185
Schichtung 184
Schreibermarken 25
Schriftspiegel 18ff,22,26f
Sigel 13
Spielmann 34f
Stollenmelodie 57,60f,154
Strophenlai,reduzierter 83
Tenor 11,69f,92
Tetradus 62
Textkritik,musikalische 9,119, 139,185
Tonus lascivus 32,50,62,155
Tonus peregrinus 51,62
Tritonus 51,53,55
Tritus 51,62
Trouvèrekunst 9f,12
Unicum 29f,38f,42,65,92,146,183
Variante 33
Verlagerung 47,103,140
Verschiebung 47,140
Vorlage 77,130,136f,165,178f
Wortstrich 24
Zählung der Trouvèrelieder 15
Zeilenzahl 19,28
Zusätze 149ff,176f,183
Zwischeninitiale 21f

Nach den Raynaud-Zahlen geordnete Übersicht
der behandelten Lieder

Rayn.	Seite
15	39,41
25	37
26	70,85
52	150
68	29,70,92
106	70
118	41
120	70,85
138	121,134,144
147	37
148	149,150,162
149	149,150,162
152	149,150,161f
169	100,118
185	70,89
197	32,70,92
199	98,100,104, 114
209	61,80
214	70,88
221	69,80
239	37
241	122,194
248	141,150
250	122,196
262	41
270	150,196
280	121,188
282	121,189
315	41,56
324	68f,74
333	98,100,112
334	98,100,112
336	151f
338	121,189
339	149f,168f
360	15,70,95,150 165
363	100,114
376	69,82
382	69
384	122,194
407	68f,72
413	41
421	41,55
424	70,92
432	100,151f
433	121
437	121,130,144
459	151
460	150,155f
481	121,189
482	121,141,144
490	41f,53
495	151f
500	15,121,143, 144,150,159
510	100,113
513	150,158
523	150
545	41
552	121,126,144
565	121,129,144
566	100,118
612	149f
620	41,47f,57,62
624	99f,115
625	121,141,144
629	39,41f,60
632	151f
638	122,192
655	121,191
657	122,195
658	151f
660	122,193
661	121,146
663	41
671	121,139,144,184
678	122,193
679	121,135,144
686	70,91
691	37
711	68f,73
721	121,191
739	121,145
741	41,52
755	70,91
774	122,194
805	41f,52,55
820	122,195
833	152
842	37
857	150,170
858	100,118
879	98,100,105,114
884	150
888	100,116
896	121,191
913	70
926	37
934	12o,121,146
979	150,158
985	121,142,144
1002	149f,170
1007	70,83

Rayn.	Seite
1010	41,64
1016	41,52
1018	152
1027	37
1028	121,141,144
1044	70
1046	122,196
1049	122,192
1060	150f
1064	122,195
1073	121,131,144
1076	37
1087	41
1095	70,81,84
1098	120f,127f, 144
1100	100,111,114
1102	100,102,114 181
1104	100,110,118f
1125	69,79
1126	121,140
1135	41f
1138	98
1148	150,157,159
1152	150
1158	70
1167	37
1172	98,100,105, 114
1175	69,90
1180	151
1186	100
1213	122,194
1222	70
1227	121,136,144
1235	37
1237	100,119,151, 152,187,197
1247	150,151,163f
1251	121,128,144
1252	39,41
1267	69,76
1273	150,160
1286	100,115
1293	37
1316	37
1336	37
1344	37
1348	122,191
1367	150,158
1382	150,157
1383	100,151f
1388a	122,196
1391	150,156,159
1397	149f,168f
1406	172ff
1410	15,100,113, 150
1424	100,115
1428	100,104,114
1434	70
1436	41f,53
1438	149,150,151f 161
1440	15,27,70,95 100,113f
1441	150,196
1447	150,171ff
1454	152
1458	100
1463	41,56
1464	70
1469	15,41,55,100 113
1470	150,152,155f 159
1476	100,113
1479	15,70,93,150
1482	41
1495	70,86
1511	121,189
1521	150
1529	70
1537	122,193
1538	100,110,114
1542	121,190
1554	70
1556	70
1560	100,114f
1562	121,145
1568	121,141,144
1569	70
1573	121,146
1575	69,82
1577	151f
1579	121,131,144
1590	121,133,144
1594	122,194
1596	150,167
1599	151f
1615	41f,54,64
1619	100,108,114,181
1655	41,53,55
1661	15,121,128,144, 150
1664	70
1678	37
1685	70,92
1692	121,126f,144
1711	150,161f
1715	152
1732	41,56
1733	122,194
1767	121,124,144
1771	149,150f,161

Rayn.	Seite
1779	121,133,144
1785	41
1786	100,104
1787	41f,63
1789	100,107,114
1792	29,70
1795	121,142ff
1804	37
1811	69,76
1815	29,121,188
1821	70,83
1861	37
1862	150,171
1872	69,81
1878	150,169
1880	68f,75
1885	100,106,114

Rayn.	Seite
1892	100ff,114
1895	121,188
1898	100,119,188
1913	41f
1948	122,191
1954	100,114f
1960	41
1964	100,116
1969	121,137,144
1973	122,147
1977	41,58
1982	41f,65
1997	122,192
2017	100,111
2019	100,119,188
2024	122,147
2025	100

Rayn.	Seite
2026	41,43ff
2038	100,117
2063	69,78
2071	121,146
2075	68f,71
2080	122,193
2086	69,82
2095	70,95
2097	41
2102	121,189
2106a	121,190
2107	100,110,114,119 121
2116	100f,114
2118	121,123,144
2124	121,142,144
2126	149f
2128	149f

L e b e n s l a u f

Am 17. Mai 1925 wurde ich als Sohn des Kaufmanns Gustav Schubert und seiner Ehefrau Katharina, geb. Rausch in Köln am Rhein geboren. Dort besuchte ich ab Ostern 1935 das Apostelngymnasium. Bedingt durch Kriegseinwirkungen siedelte meine Familie 1942 nach Frankfurt am Main über, wo ich 1943 an der Ziehenschule die Reifeprüfung bestand. Nach der Entlassung aus dem Militärdienst arbeitete ich als Pianist. Im Sommersemester 1959 immatrikulierte ich mich an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Als Hauptstudienfach wählte ich Musikwissenschaft, als Nebenfächer Romanische Philologie und Kunstgeschichte.

Meine akademischen Lehrer in den Fächern Musikwissenschaft, Romanische Philologie, Kunstgeschichte und Philosophie waren die Herren Prof. Dr. E. Ferrand, Prof. Dr. F. Gennrich, Prof. Dr. E. Herzog, Prof. Dr. M. Horkheimer, Prof. Dr. H. Keller, Prof. Dr. H. Osthoff, Prof. Dr. W. Stauder, Priv.-Doz. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht, Priv.-Doz. Dr. Hubala, Frau Lektorin Dr. Paola Moroni und Herr Kustos P. Cahn.

Mein Dank gebührt meinem verehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. F. Gennrich, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gab und mich bei der Ausführung hilfreich unterstützte, indem er mir die Photographien derjenigen Handschriften zur Verfügung stellte, die mir anderweitig nicht zugänglich waren.

Dankbar bin ich auch Herrn Dr. Semmler vom deutschen historischen Institut in Paris für seine Unterstützung gelegentlich meiner Nachforschungen an der dortigen Nationalbibliothek.

Druck: Gerd Wasmund, Köln, Dasselstraße 24, Telefon 23 02 22